

**STUDIO
SULLE OPERE
DI GIUSEPPE
VERDI DI A.
BASEVI**

Abramo Basevi





STUDIO SULLE OPERE

di

GIUSEPPE VERDI

A. BASEVI.

FIRENZE

EDIZIONE TOSCANI

1858



STUDIO SULLE OPERE

di

GIUSEPPE VERDI.

Proprietà dell'Autore

STUDIO SULLE OPERE

di

GIUSEPPE VERDI

di

A. BASEVI

FIRENZE

TIPOGRAFIA TOPANI

1894.





PREFAZIONE.

Nel condarmi a pubblicare in un libro questo *Studio* ho avuto in animo principalmente di accrescere, per quanto a me sia possibile, l'importanza della critica musicale in Italia. Imperocchè si estima che alla critica spetti di esercitare e sul gusto universale, e sui maestri quella benefica influenza, onde l'arte s'avvantaggi nel suo avanzamento.

Ma io non potevo poter conseguire questa fine, se al medesimo intendimento non concorressero tanti valenti critici che sono in Italia, e assai più sufficienti di me in tanta impresa. Ed a mostrare che nel nostro bel paese non è penuria di critici dotissimi in fatto di musica, nominerò alcuni di coloro, i quali, durante questo regno Verdiano, si segnalavano o per profonda dottrina, o per estesa e solida erudizione, o per gusto squisito. E tosto mi ritorno alla memoria i nomi di *A. Mancinelli, E. Soudreux, P. Alfari, L. F. Co-*

numerata, C. A. Gaudini, E. Pivchi, I. Picchiavati, P. Tarrigona, R. Monna, F. Meini, G. Fitali, R. Ferra, F. Rosconi, G. Mariconi, A. Catalani, F. D'Arcati, G. Staffa, F. Tagliani, G. Rovani, A. Biaggi, e di molti altri che tralascio per essere breve.

I predetti scrittori ebbero parecchio il torto di limitare l'ufficio loro a scrivere articoli critici destinati solamente per giornali, donde non pensarono di dare a cotesti lavori, nè quella estensione quanto alla materia, nè quell'ordine, nè quella forma di pubblicazione, che li rendono più fruttuosi ed importanti, e li salvano dall'oblio che aspetta anche le migliori cose che vedono la luce in effimeri.

Cò che poi difficilmente s'intende è la sollecitudine costante e indefessa del più abili e docti di nascondere quanto è possibile le forze loro, per ridursi alla misura del resto intendenti.

La costosa modestia, o meglio concorrenza delle proprie forze, detta talora ad altri giornalisti, insufficienti al tutto, di far loro concorrenza non solo, ma, profittando della timidezza di quelli, di usurpare sfacciatamente lo scettro, e farsi legislatori e giudici, spargendo con audacia senza pari nel pubblico le più false e rovinose opinioni in fatto di arte.

Il danno di questa condizione dei critici esprimiamolo ingenerosamente in molti compositori, i quali, senza ritugio nè vergogna verso la buona critica, come quelli che ne vedono la breve vita su giornali, e nullaltro badato che al piacere del volgo, ingannandolo talora anche con argomenti da cercetani.

È necessario adunque che la critica musicale si desti dal suo torpore, ed assuma quell'impeto che ha-

sti a far tenere la musica in Italia in maggiore onore che oggi non sia.

In Francia il *Casir-Biaz* pose riparo al male, non tanto licenziando emarginare, quanto creando la critica musicale, e preparando la strada ai giudici più competenti. Ed oggi quel paese mostra nobilissima schiera di eletti critici, ed influenti, tra i quali *Snado*, *Berlioz*, *De la Fage*, *D'Ortigue*, *Florentino*, e tanti altri. Il Belgio si vanta del celebre ed infaticabile *F. G. Fétis* direttore del rinomato Conservatorio di Brusselle. Della Germania non parlo, perchè lei più che altrove la critica musicale è pregiata, e potente.

In Italia manca solamente la buona volontà, e la fede nelle proprie forze, e nell'efficacia loro. Lascio sì lascio correr libero l'errore, che solo i scritti sono incapaci di profondere giudizi intorno la musica. E tutti i critici lucidi, che fan mercato nei giornali, s'ingegnano di allentare questo errore, ed in difesa van ripetendo con mille voci continuamente, che i dotti ed esperti musicisti han fatto sempre guerra al nascente ingegno, i quali, malgrado di quelli, e col solo sostegno del giudizio del pubblico, ottengono vittoria, e completa al segno di costringere costanti accaniti avversari a piegare la fronte.

Vero è che l'invincibile domina spesso tra coloro che professano l'arte medesima; ma non per questo s'ha da credere che tutti i giudizi proferti da intendenti debbano esser dall'invincibile dettati. Egli è vero altresì, che i dotti musicisti si mostrano talora troppo rigorosi, ed anche intolleranti nelle loro critiche, verso alcuni diletti di cui gran parte del pubblico non s'avvede. Ma costui critiche, se non hanno utilità per il

pubblico, l'hanno però accovollissima per i compositori. Si va recando inoltre, come testimonio dell'assoluta inefficienza della critica musicale, il gran Rossini, il quale, secondo l'arrivato di molti, avrebbe accolto sempre con bello le osservazioni dei dottori e degli eruditi. Il che è al tutto falso. T'hanno talune critiche mosse al Rossini (non parlo delle invidiose), le quali sono sempre vere, e tanto vere, che la stessa gran maestro Paganini le riconosceva col fatto splendidamente, scrivendo quel magnifico capoverso del Guglielmo Tell. Si conta; se il Rossini avesse prestato orecchia ai consigli dei suoi fanatici ammiratori, egli non avrebbe avanzato d'un passo dopo il Tancredi. E dove troverebbe adesso quei frenetici applauditori? I valenti critici lo vorrebbero mantenere invariato il loro giudizio, e adesso, come al tempo del Tancredi, pensano ugualmente. Quando cotest'Opere valsero di trionfo in trionfo per tutta Europa, egli parevano malignamente oscuri; oggi, che il pubblico ha mutato gusto, sono tenuti, per contraria, come clementemente indulgenti. Ma la giusta critica perdura sempre uguale, e col progresso del tempo ottiene finalmente la vittoria completa. Considerino altresì freddamente, costoro che avversano la buona e legittima critica musicale, che quei così detti parracconi, i quali si permettono forse qualche accortezza contro verso alcuni primi lavori del Rossini, avevano sempre nelle orecchie le Opere del Gluck, Beethoven, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini &c.; sicché non fa meraviglia se si mostrassero alquanto difficili. Comunque anche i critici più severi condannarono sempre la fessidità dell'ingegno musicale del gran Rossini.

La critica fatta dagli intendenti dell'arte, con tutto che sia severissima, porta nondimeno al maestro maggior frutto di quella che non facciano tutte le lodi degli ignoranti.

I giudici naturali in fatto di musica sono coloro che vengono iniziati nei misteri di quest'arte; ma possono ancor i profani giudicare, perchè non traspasino certi limiti. Ma bisogna aver sempre in mente, che come è possibile al musicista di errare nei suoi giudizi, così è probabile l'inganno in cui tal che sia stato dell'arte musicale.

Non s'ha dubbio che a voler apprezzar giustamente il bello musicale fa di bisogno un esercizio esercitato nell'udir spesso quella voce musicale, le quali, per consenso unanime e costante degli intendenti, vengono reputate belle. Una delle ragioni per cui altri s'inganna nel giudizio intorno al bello musicale, è la facilità di scambiare col bello di moda. Interviene spesso alla musica quella che accade nella foggia del vestire, ed in certi ornamenti. Que è da osservare, che per virtù dell'abitudine viene dall'universale considerato ed apprezzato come bello, ciò che in altro tempo appariva brutto e ridicolo. E ciò avviene principalmente perchè, vedendo sempre qualche bella persona con quelle vesti e quegli ornamenti, si riflettisce, senza accorgersene, al piacere che reca la bellezza e la grade di quella, alla forma di questi, le quali forme, per inganno della mente, anzichè riceverne appieno all'occhio delirio dell'assuefazione. Nella musica, ove tanto signoreggia la capricciosa moda, occorre quasi la stessa cosa; essendo che certe melodie, cadenze, ritmi ec. ci tornano piacevoli e giusti, solo perchè alcuni cantanti, o

istrumenti, o altro, gli adoperavano sovvente, e gli resero meglio accorti e non. Ed il povero esperto editore ovunque trovi quei tratti di musica possa abbatterli nel vero bello, ingenuità dell'abitazione e della moda. Malagevole impresa è anche al dotto critico di liberarsi dal pregiudizio del suo tempo, or si consideri se facile riesce al semplice ascoltante!

Uno dei mezzi per rendere efficace la critica musicale, è senza fallo quello di trasportarla dai giornali nei libri, operando conforme al concetto espresso dal Gioberti, nel suo *Rinnovamento ec.*, ove dice che « i libri soli somministrano la scienza saggia, vasta, profonda; i giornali la vulgarizzano, la sminuzzano, e la spezzano a ritaglio ».

Si può notare che libri di critica particolare, intorno ai lavori che formano la vita artistica di qualche celebre musicista, mancano al tutto in Italia. Due libri potrebbero fare eccezione, quello del Carpani intitolato *le Haydn*; e le *Memorie storiche-critiche della vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina del Barro*.

Nel libro del Carpani sono assai preziose considerazioni e buoni consigli intorno all'arte, molta tradizione, parecchi aneddoti; ma per quello che spetta alla critica propriamente, il lavoro è assai manchevole. Ivi non si esamina che superficialmente l'organismo dei pezzi musicali. Leggesi per esempio la lezione decima, ove più minutamente si discorre intorno la Creazione del sommo *Moisés*, e si tentasse la conferma delle mie parole. In quel passo meraviglioso, che rappresenta la comparsa della luce, il Carpani, non vede che un suono, un piano sempre più smorzato, ed vano scop-

pio della piena orchestra nel risonante tuono di cor-
suffusi, corredato di tutta la possibile armonia »; in-
di, dando libero corso alla sua fantasia, va descrivendo
l'effetto prodotto nell'animo degli uditori, e dice che
« colpi riescono sì fortemente, che parra perfino che
nelle frasi apparissero a un tratto nel cupo seno
di profonda oscurità: o, spazzata la nebbia, il sole stesso
si fosse messo d'improvviso, e tutta l'armonia irrag-
giata, e del gran disco ripiena ». Tutto questo è bello
e buono, ma non d'insegna dove dimora essenzial-
mente il belloeffetto di questo pezzo, così nel passa-
gio dal modo oscurò, che nasce in noi tristezza, al
modo maggiore che ci rallegra e rinvia.

La *Memoria storico-critica* ec. del Baisi sono un
lavoro di molto maggior pregio, e che opera altamente
l'Italia. Ma quivi ancora rifulge principalmente il lato
bibliografico, storico, e biografico; dove che la critica
è troppo generale, sebbene degna di così egregio scri-
tore. E di vero, parlando il Baisi del settimo stile,
cioè poco la fattura messa di Papa Marcello, così lo
compudia: « Chi'l crederebbe? Se vedesse a la mano
del B. Giovanni Angelico da Fiesole lavorare il gra-
dino della cappella Sistina al Vaticano, ovvero il Bu-
sarruoti applicato in alcuna frontespizio dei libri della
nostra cappella apostolica sopra la miniatura di uno
scambio, di una forcella, di una forca? E pare tant'è.
La penna del Pierluigi indistrice fedele della natura
nelle forme le più delicate con lo stile precedente, al
tempo in questo settimo stile gigantescamente, e scrive
con semplicità, chiarezza, naturalezza, nobiltà, gra-
dualità, sublimità non più immaginata la messa detta
di Papa Marcello. Questa messa è l'unica produzione

del Pieriugi in stoffa stile. Lo stesso suo essere primogenito, ed unica, la pone in raga dell'Ilade». Nulla di più è dato al lettore di sapere intorno a questa Ilade; e nondimeno, appunto perchè musica molto lontana da noi, richiedeva un'analisi minuta che ne mostrasse chiaramente i caratteri distintivi, ed i pregi particolari.

Fuori d'Italia, non sono molti anni, comparvero due libri, che intendono di studiare analiticamente le Opere di un solo autore. L' uno è del *Leus*: col titolo *Beethoven et ses trois styles*: l'altro è di *Oubliéreff*, che abbraccia la vita e le Opere del gran Mozart. Nel libro del *Leus* si trovano qui e là alcune analisi giuste, alcune utili considerazioni generali dettate con brio, ma molte di cose non sono che poetiche, e più che poetiche talvolta bizzarre e strane. Del rimanente non si considerano specialmente che le sonate: delle altre Opere importantissime si fa menzione solamente in un Catalogo critico cronologico e qualitativo.

La *Biographie de Mozart* ec. di *Oubliéreff*, è un lavoro di peso, e che costò all'autore dieci anni di study, e di ricerca. In questo libro s'incontra un'analisi delle principali Opere del Mozart, che è assai propale e istruttiva; se non che, a me pare, che l'aver considerato la musica insieme colle parole, generi una qualche confusione in colui che voglia bene addentrarsi nella parte organica della musica. Là dove si esaminano le composizioni strumentali, non si studiano quanto si conviene le forme particolari; ed il lantastico nella descrizione (difetto quasi universale del critico di cose musicali) sgusceggia forse un poco troppo.

Essendo che la musica viene ad individuarsi ogni-qualvolta prende forma in un pezzo, e come individuo opera in virtù del suo organismo, perciò reputo necessario soprattutto la critica, analitica, come quella che, rappresentando l'indagine anatomica, sola può condurre allo studio della fisiologia della musica moderna.

Ho fuggito l'aiuto delle poetiche descrizioni relative all'impressione che fa la musica nell'animo nostro, perchè le stimo dovute soltanto a quegli scritti che s'indirizzano anche ai lettori non musicisti. Ma ai maestri, ai quali è destinato questo libro, tengo ritene più utile, per esempio, lo aver assegnato un nome a quella qualità di effetti che chiamo di *ansietà*, raccogliendo in tal modo più vivamente l'attenzione sull'organismo onde procedere, che l'aver fatta una meravigliosa descrizione, con i più vivi colori rettorici, dell'impressione che provasi udendo il magnifico finale della Norma, ove trovasi un effetto simile.

Io cominciai a scrivere questo *Studio* nel giornale *L'Armonia* di Firenze, senza un ordine prestabilito nella mia mente, e quindi senza il disegno di farne un libro a parte. Ma animato da parecchie ragguardevoli persone ho osato raccogliere i lavori sparsi, riordinarli, farvi importanti aggiunte e modificazioni, e presentare il tutto in questa forma al pubblico.

Delle due prime Opere del Verdi, l'*Oberto conte di San Bonifazio*, ed *Un giorno di regno*, come di semplici primi tentativi, non mi parve tenerne conto. Le altre Opere tutte esaminai nel modo che ho estimato più vantaggioso ai maestri compositori, i quali, accogliendole nella loro fantasia, si propongono di fonderle col loro ingegno, per crearne delle simili. Lacorde

è necessario che costoro ne conoscano le parti più minute, e ne considerino le funzioni, come quelli che han d'uopo di raccogliere tutti i materiali che occorrono al loro intento. Dimodochè s'ingannano alcuni giudicando superfluo certe attenti indagini; che anzi a me duole di non potere spingere più oltre la mia analisi. Ma non per questo ho rifiutato la sintesi; della quale mi sono giovato tutte le volte, che in essa ho veduto la carenza dell'analisi fatta.

Ho eletto l'ordine cronologico nella distribuzione di questa *Storia*, perchè nelle opere della mente l'ordine cronologico è a considerarsi anche il più logico e naturale.

Mi venne fatto di notare nel modo di scrivere del Ferri quattro maniere; le quali non sono perfino così bene distinte tra loro nelle diverse Opere che si esaminano, da permettere che io me ne giovassi come divisioni principali del mio libro.

La relazione della massa colla politica, colla filosofia e coll'industria è talmente importante, che ogniqualvolta il detto mi si è presentata, ho toccato di ciò in quella misura che comporta questo mio libro.

Ho corredato le mie osservazioni con molti esempi anche di Opere poco studiate, allo scopo principalmente d'arrogliare il lettore nelle studio di molti autori che, con somme danze dell'arte, sono affatto trascurati.

Comunque sia, io non offero al pubblico questo libro come un perfetto modello di critica, ma come un avviamento sì più capace di me, affinchè trattino meglio questa modesta materia, o altro per la qual cosa mi bisogna poter conseguire, sebbene per indiretta,

che la critica acquisti in Italia quell'importanza che le abbisogna a volere impedire lo scalfimento della musica tra noi.

Convinto delle mille imperfezioni di questo mio Studio, accoglierò non solo con piacere, ma con riconoscenza tutte quelle obiezioni, che da persone consciendosi ed esperte in questa materia mi saranno fatte.

Firenze 3 Gennaio 1839.



CAPITOLO PRIMO.

RAPPRESENTAZIONE.

Rappresentavasi il *Nabuccodonosor* sulla scena del teatro alla Scala di Milano nel marzo del 1848.

Festeggiosimo fu l'accoglienza fatta a questo lavoro, che per giudizio dei più intendenti, venne dichiarato degno di gran maestro. Il carattere suo grandioso, e l'edele scienza, ed una certa breachezza e disinvoltura, ridusse naturalmente alla memoria degli uditori il nome del Rossini; e la linea benigna sotto taluno degli atti la speranza, che rivivesse l'ingegno del maestro Rossini in quello del Rossiniani.

Col *Nabuccodonosor* rispose il suo autore ad una tra le più malagevoli condizioni della capricciosa fortuna imposte ai novelli maestri, dai quali esige, al più presto, un'Opera degna di concorrere con quella dei più valenti compositori di voga, sotto pena di cadere repente in oblio, e perdere ad un'ora irreparabilmente

ogni frutto dei tanti inutili sforzi, che occorrono per generalizzare solamente i loro lavori al pubblico. E per tal modo che se questi ingegni sono della fortuna condanna a dolerosa sterilità, che altrimenti, potendo sperimentare più volte le forze loro, sarebbero divenuti i più ottimi e validi sostegno dell'arte? Ma quale impresario è oggi che non si aganzi, e non dia perpetuo bando a quel maestro, il quale dopo uno o al più due prove non abbia conseguito pienamente il successo desiderato? Sicchè non il buono, ma l'ottimo soltanto ottiene l'ascolto. Il premio esuberante degli spettacoli musicali senza l'averlo degli impresari, non però la poca loro capacità.

Il analogo di Un Giorno di regie aveva fatto distinguere il felice viaggio dell'Oberto Conte di San Bonifazio, e tolta al Verdi ogni possibilità di più avanzarsi nel pericoloso mare del teatro. Admetto non assistente della speranza, aveva accettato dal Salera il libretto Nabuccodonosor, dal Niccolò rifiutato. Lo mancò a tempo avanzato, ed a tale sfogo della sua fervida fantasia: e se per fortuna non trovava chi rispondeva per lui pagatore presso un certo impresario, questo spartito sarebbe forse tuttavia riposto nel portafoglio d' un oscuro organista di Bassano.

Ecco brevemente in che modo il Salera immaginò l'argomento del suo melodramma Nabuccodonosor, re di Babilonia, vincitore contro gli Ebrei, penetrava nel sacro tempio, sta per compiere l'estremo sacrificio; ma veduto la propria figlia Fenena, capitata alle mani del pontefice Zaccaria, minacciata di morte, sospende il

crudale comando. Se non che Ismaele, figlio di Sedecia re di Gerusalemme, cospirato dall'amore che porta a Fenena, la salva dal pericolo, e la rende a Nabucodonosor, il quale scioglie allora ogni freno alla brutale sua vendetta. In questo mentre, Abigaille, schiava, ma creduta figlia principessa di Nabucodonosor, mosso da gelosia verso Fenena, dà alle orecchie gli Ebrei, e dà suscitata ambiguità, fatta correr voce in Babilonia della morte del re, si prepara a salire sul trono. Ma giunge inaspettato Nabucodonosor, il quale, lavato da tanta orgoglio, come re non pare, ma come Dio vuol farsi adorare. Cade allora un fulmine, che gli getta a terra la corona, e lo intapidesce. Abigaille, spinto amore, raccoglie la corona, e se la pone sul capo. Nabucodonosor, quello quasi di mente, non governa il regno se non per mezzo di Abigaille, la quale lo induce a seguire sanguinosa di morte contro tutti gli Ebrei; ma saputo che fra questi è Fenena, vorrebbe revocarla. Intanto egli prega Abigaille, e poi minaccia di svelare lo stato di lei; che costei dura alle sue prece rimane; ed alle minacce di Nabucodonosor risponde facendo quel figlio, che lo dichiara schiava. L'infelice padre, in quel frangente, si volge a chi può tutto, chiede perdona all'offeso Dio, e recupera così ad un tempo la ragione, la figlia ed il regno.

Non mancano, per verità, in questa melodramma vicerenti, nobili, grandi affetti, e scene pietose, quali le nuove indole drammatiche della musica più specialmente richiede. Ed il Verdi trovò ancora ancora molto alla natura del suo soggetto, portato a dipingere forti pas-

senti, e quei fatti che destano l'ammirazione e la devozione dell'universo.

A vostro convenimento di nota questo soggetto occorre massa grandiosa. E dappoi che l'artista, per questo lavoro che d'ingegno, non può tutto trovare nella propria immaginazione, ma gli bisogna anche cose togliere in prestito da coloro che nell'arte lo hanno preceduto; perciò il Ferdi, con eccellente consiglio, si volse principalmente al gran Roschi, maestro a tutti nel genere grandioso, e take a modello la musica meravigliosa del *Reine d'Orléans*, e del *Gagliardo Tall*. Nella quale Opera, per la ragione predetta, il Roschi ancora si è giovato del lavoro de'maestri suoi predecessori, concedendogli abito, volti e messaggi diversamente, secondo che gli dette il proprio ingegno; e come all'*Hayda* non è picciol debito, e basti considerare il bel pezzo d'insieme nella *Creazione*, che porta le parole « *Dell'altissimo Reine* ».

Il carattere grave, solenne, che lascia a devozione e conforta l'anima, ben s'addice alla musica, e la rende atto ad associarsi alla parola ed agli argomenti che riguardano le attinenze nostre col Creatore. La musica assume così ciò che chiamasi colore sacro.

Senza alcuni, i quali non negano possibile il predetto colore sacro, se non mediante l'antico tonalità del reale forme; la quale venga conservata, con leggere modificazioni, fino all'epoca in cui il Monteverdi, con bell'ardire, cooperò allo stabilimento della moderna tonalità. Egli è il vero, che prima del Monteverdi la musica procedeva con maggior calma, e che si prestava

quindi non meglio a rappresentare la tranquillità diavola alle anime devote in contemplazione delle cose divine. Allora poche erano le modulazioni, e tra le combinazioni armoniche, quella della quinta falta, generatrice di ogni transizione naturale, era tenuta in tanto errore da chiamarla *diabolus in minor*; né veniva adoperata mai senza quella precautioni, che ne neutralizzava quasi al tutto l'efficacia. Ove, le modulazioni, le transizioni troppo lente e frequenti, agitano l'anima; onde che la nostra musica veramente repugna a quella sacra quante di quella, che sapea così bene coniungere colle sue magiche note il *Paestruis*. E perciò comprendiam l'entusiasmo del *Puer*, quando udi (come narra il *Rein*) per la prima volta, nella Cappella Sauer, la musica del gran *Perlegrin*: « Questa è la musica divina (esclamò il *Puer*), che io andava da lungo stagione cercando, e che non sapeva raggiungere colla fantasia, ma che non diffidava, che non potesse essere scoperta da un nuovo Apollo ». Non pertanto vuoi considerare, che correndo oggi quel periodo della musica del *Fris*, non a torto, chiamato di *divinité plurimosa*; eccede quindi le nostre antiche persone continuamente da molte, ed insieme straordinarie modulazioni, e transizioni; l'antica tenerezza non sarebbe tuttavia sull'anima nostra la stessa efficacia, ed a lungo andare, essente il dilatto della novità, riuscirebbe troppa freddezza e noia. Locchè non senza a bastanza, non vogliam lodare, quei moderni scienzi compositori, che scrivendo musica sacra, si giovavano di tutti i nuovi acquisiti fatti dall'arte musicale, e perfino del carattere drammatico, così debbono esse del *Cherubini* adoperato per primo.

Sebbene la musica, assediata alle sacre case, debba serbare un colore proprio, tuttavia questa si diversifica alquanto, ove sia destinata al teatro invece che al tempio. Tale distinzione venne dai migliori compositori americana, ed è ragionevole, dappoichè gli spettatori nei teatri non si raccolgono già per la preghiera; donde la musica non vuol essere devota, commovente, per sostegno dell'illusione, accorta ma improntata di una certa solennità.

Passeremo adesso in rassegna i vari pezzi del *Kabaculawater*, facendo via via quelle considerazioni, che meglio reputeremo opportune.

Nella *naplana* adottò il Verdi, in gran parte, la forma antica *Recitativo*, adoperando vari metri dell'opera; ma senza un ordine logico per la qual cosa riesce un miscuglio senza significato.

L'*introduzione* invita sotto la tua attenzione per un far lungo, e grandioso, al tutto *Recitativo*, quantunque nelle cadenze non ponga nulla di ben nuovo.

Segue l'*aria* di *Zaccaria* (*tenore*), notevole specialmente per il suo carattere grandioso, tanto che non sappiamo come meglio si potesse rappresentare il personaggio d'un gran pontefice pieno di maestà. Anzi che il grandioso sia veramente tale, conviene che ad un tempo esprima devotismo, ammirazione, e gravità. Da taluna voce confuso il proceder lento di poche note tende con il grandioso, senza accorgersi, che in tal guisa agevolmente si cade nel gonfio, nel posarico, nello sdolichato, nella elevata ecc. Una cantilena veramente grandiosa non deve perdere, anzi accrescer la sua efficacia, esigendo che sia da molte voci. Ora, siccome ne' cori

non hanno luogo serie grate, e luttuose ec., così il grandioso ha da togliere la sua bellezza dalla semplicità. Si noti però, che non alcuni cori di magica effetto, le cui cadenze, eseguite da una sola voce, perdono ogni forza e vigore: per la qual cosa non meritano esse il nome di grandiose, tenendo della potenza della sonorità il principal argomento dell'efficacia loro. La molta sonorità produce un effetto, che non ha veruna inaspettata. Il quale consiste nel dare al vari nomi quella forza e tenacità, che li tiene insieme indipendentemente dall'appoggio, e della attenzione loro vicendevole; tanto che, tolta quella sonorità, lo stesso canto, per così dire, si liqueficherebbe, e perderebbe ogni consistenza. Veramente grandioso è l'antico *o D'Egypte là es'feli* e, e con molta bell' effetto di contrapposto, il coro ripete all'unisono la prima frase dell'aria: effetto non nuovo, e che trovi per es. nell'aria *o Sif'ardir* e del *Mariva Falsiro del Desiderio*.

Quantunque il Ferdi abbia trovato modelli di grandioso nella musica Rossiniana, nondimeno egli mostrò molte ingegno nel trasfondere nella aria quel carattere, che il Bassini ha posto per la più nei cori, come *o di-simmo incantò il vento* e nel primo atto del *Giuliano Tell*. Il Merondante non venne esso certo troncato dal Ferdi; il quale sapeva con accompagnamento scilicet gli acchi, contro cui quegli ha resistito ardentemente. Una sola volta riuscì al Merondante di aggiungere veramente al grandioso, cioè nell'aria della *Fabola* *o Versate acqua lacrimosa*, comechè in qualche parlo-centena verso il gon-fa, e lo stato — La cabofritta dell'aria cosiddetta di

Zaccaria è un primo saggio del genio impetuoso del Verdi, che, per certo rispetto, si avvicina a quello del Rossini; come poi asseriamo nell'aria di Astar « Quel mormo furente » nella *Semiramide*; se non che nel Verdi è atteggiamento costante, quello che nel Rossini nasce dall'opportunità. Ad aggiungere energia alla cobolotta, il Verdi si giova ancora del contrapposto del coro, che ripete all'unisono parte del motivo.

Un Anzillotto tra l'arena, Abbiglione (soprano), e l'oscuro (tenore) ponga degno di nota l'atlegro che precede l'andante, ove Abbiglione dice « *Prode guerrier es. a. Bella passione, energia, e fureur truci* » in questo canto declamato, con cui volge il Verdi indietro la grandiloquenza della musica del passato secolo, senza cadere però nell'esagerazione, che oggi lo rende ridicolo a noi. L'andante porta un motivo gradevole, che illanguidisce da quando Fiesca principia un canto diverso.

Nel coro, che è inteso: al Finale primo, ripresentasi successivamente la scena di agitazione, e di terrore, che ha luogo; prima, mediante la ripetizione d'un stesso periodo nelle varie chiazze, poi, con corse frasette esametriche; mentre nell'accompagnamento domina un moto di terzine semplici, discevoli molte a dipingere l'irrequietezza degli animi.

La marcia che accompagna Nabucodonosor è svelta, un troppo inaspettata, e poco convincente a farci sollecitare.

Nabucodo è l'ostinato del finale primo. È un arioso con coro, ove spicca propriosissima varietà; tanto che in 58 battute si svolgono sei principali pensieri musicali, senza

mantenere la cadenza. I maestri in voga ad apporre del Verdi, possono invece si compiacessero delle lungaggini, sviluppando pensieri composti di molte frasi e periodi, ostinando massimamente sull'effetto della nascente. Nel pezzo concertato « *Finis à chi s'adorna* » nel Giuramento del Mercadante, vedi circa 30 battute occupate da tre pensieri principali. Nel famoso largo del finale primo della *Saffo*, il Ponchi impiegò 600 battute per due pensieri dominanti. Il Verdi ebbe l'acconoscenza di guardarsi più indietro, e tagliare a guisa il Rossini. Nel quartetto del primo atto del *Nuovo Mosè*, che comincia « *Dea della pace* » comincia tre volte tempo in circa 30 battute, ricche di altre varietà: nel largo del finale primo della stessa Opera trovi in 44 battute un solo pensiero dominante; ma con che mirabile varietà ripetuto! Il Verdi si guardò anche molto dell'effetto del chiaro-scuro, cioè del contrapposto del piano col forte. Si osservi la parte d'Allegretta, con tanta sicumera fra sé sola, e trattenendosi dagli stacchi, che hanno molta efficacia drammatica, e ad un tempo netti la melodia impetuosa, brusca, e selvaggia perfino nelle agilità che l'adornano; sicché il porge chiaro esempio dell'indole natia del genio Verdisco. — La Strada di questo primo finale è modellata, quanto alla forma, sul famosissimo finale tutto del *Nuovo Mosè*; ed in modo degno.

Aprasi l'atto secondo coll'aria di Allegretta. L'andante è conforme al tipo ussianico del Donizetti, ed anche del Bellini, per certi moti ed all'istruccionalismo sotto uno dei periodi che compongono l'aria, i quali tornano in una specie di piccolissima parlata. La melodia è soave

ed è ornata alcuni di carte fortiere, che ritraono l'ar-
 dimento, che il Rebre ebbe sull'ingegno del Verdi ne' primi
 suoi passi nell'arte musicale. — La *Cobolotta*, di forma
 convenzionale, ha però uno slancio, che appartiene verame-
 nte al Verdi.

La preghiera di Zaccaria è maestosa; ma non troppo
 ben connessa ne' suoi periodi.

Fra i modi propri del genio Verdinco hanno il loro i
 ritmi placati, o a scatti, o a scatti, o a scatti, che suonano fortemente
 l'uditor: di questa ritmici si valse nel *Coro dei Leviti*.

Nel quartetto di questa volta pure il Verdi pagava tri-
 buto al Rebre. Diceva che il Procebre fosse il primo a par-
 tare il canto sul teatro; nel non d'ingenuità, se to-
 gliamo per fermo che il Verdi, con questa peste, debba
 essere l'ultima. Sulla di più contrario all'effetto sonico che
 il Rebre ha fatto stare i cantori e le foglie di contrap-
 pontati; ad c'è l'aria l'esempio degli antichi, in specie
 dei Fiorentini, i quali non conoscevano altro modo di
 far parlare la musica, Costoro, con simili artifici, tenta-
 vano in gran parte di coprire e nascondere la povertà
 della immaginativa loro. E che questa fosse veramente
 ben povera, e, altrimenti, che la melodia non godesse
 troppo il favore dei maestri archibiscopi, lo si raccoglie
 dal vedere, che anche i sommi compositori, prima della
 scoperta del melodramma, non sapevano di adoperare
 nelle loro opere, recitati su, le melodie di popolari can-
 zoni, non escluso le canzoni, di modiglioli su; tanto che
 la legge per titolo di alcune messe nonché *Requiem* e
 coro; *O tu mi bella*; *Che se oggi il mio Solo tu tu*. E
 perfino il nome *Palatrina*, obbedi rido al cantore, scrisse

la mente fa un suo gioiello, o l'altre dell'acceso arci, conosciu popularissima, e che forse il tema di sacra compendiosi si più eccelsi maestri, quali furono *Jaquino del Prota, de la sua, Tractaria, Marito et de Yuchi* aggiunge, che il *Polistrina*, in sua dedica a *Gregorio XIII*, si rese la colpa di ciò. Se i *Sebastiano Bark*, gli *Bernold*, i *Cherubini* si mostrano come nell'artificio della fuga, non pervennero mai a dare ad essa altra espressione oltre di quella materiale dell'ide ripetere da voci diverse, in toni differenti, leggere variazioni, uno stesso pensiero musicale. *Canoni e fughe* sono abituali esercizi scolastici, e nulla più. Il *Ford*, per temperare la solità, che genera il canone, fece una, in questo senso, dell'effetto di armonia, facendo ripetere, da alcune, il motivo ad unione del coro.

L'aria del *delirio di Nabucodonosor* (*baritono*), che chiude il secondo atto, è assai bene concepita drammaticamente. In trevi un primo periodo di 40 battute tutte di gatto, cioè senza simmetria di frasi, né ripetizioni, o imitazioni, il che corrisponde alla declamazione, e alla passione, che non s'accontenta troppo a certi andamenti regolari ed evidentemente studiati. Segue a questo periodo di tempo allegro, una *frasetta* *adagio*, *simmetrica*, *regolare*, di canto serio, alla quale canto vien dietro un altro periodo allegro di 40 battute, di canto energico, con cui si compie l'aria. In luogo poi di ripetere, come si suole, tutta l'aria, il *Ford*, obbedendo alla verità drammatica, non riprese che il prodotto *adagio*, cui aggiunge tre battute per compiere il periodo. Dopo di che finisce il pezzo con cinque battute di una specie di *retroscena*

obbligato, ma ha parte Zaccaria, e Abbiglione Tornatore un atto senza le comuni cadenze, mostra nell'antico amore dell'Arte, dappochè si pone a rischio di mancare d'appigli al voler del sapere. Nella predetta arte specialmente notevole è quel piccolo adagio, che, incontrato fra due allegri, produce un bel contrapposto. Spesso il Verdi si giova dell'effetto de' contrapposti; e li adopera con accorgimento, perchè convenga il tempo a questa proposta, come quelle in cui gli stessi scaturiscono maggiormente il bisogno di forti emozioni. I contrapposti fanno profonda impressione, perchè trovano la nostra sensibilità meglio disposta, e ripetuta, ed avviene in simili casi moralmente, siccome, fisicamente, alla mano, la quale prima immersa nell'acqua fredda, è più sensibile poi all'acqua tepida, che, per effetto del contrapposto, giudica assai caldissima. I contrapposti sono, per un certo verso, mentali artificiali stili ed accorgimenti la sensibilità, e, a dir meglio, a compensare il difetto. Erano in molte voci i contrapposti nella letteratura, prima che se ne facesse molto uso nella musica. Mercadante, e Porcia, nella loro Opera, scritto poco innanzi la comparsa del Verdi, fanno i primi a valersene: il Mercadante, in specie, li usò spesso felicemente. Di maggior effetto è il passaggio rapido dal fortissimo al pianissimo, che incontrasi nell'andante del pezzo conservato in cui la fine dell'atto secondo della Fatale. Come ognuno sa, di varie ragioni sono i contrapposti, e convengono per lo più nelle opposizioni del pieno al forte; del forte al meno; del solo col tutti; e nella diversità dei ritmi, tempi, tassi, strumenti ecc. ecc. Fra i contrapposti possibili harremo uno, che il Verdi, molto accorgitivamente, ha saggiato a tutto suo

poiesi, e il quale è accorciato dai maestri mediorientali, e negligenti, quello cioè, che senza apporre la minima aggettiva delimitante il segno non cinge intorno, ed anzi ha la proprietà di rendere fastidioso tutto ciò che l'avvicina; sicchè in cambio di pigliar maggior realtà il piccolo, lo perde, con accento gli dà meno il segno.

L'aver dato qualche cosa di contrapposti si conduce a toccare brevemente di un mezzo tutto contrario, adoperato nondimeno allo stesso fine di accrescere la piccolezza della musica, ma che denomineremo *preparazioni*. Sono alcuni periodi, pensieri, e punti di musica, che non hanno in sé molta attrattiva, e spesso, nulla; ma servono sensibilmente a disporre l'animo dell'adipiscito, e a prepararlo a vie meglio gustare un dato canto, o una data frase musicale ecc. Queste preparazioni non inducono sorpresa, non si fondano sull'effetto dell'inaspettativa e dell'inconveniente, come fanno i contrapposti; ma anzi anticipano qualche cosa di ciò che viene per udire, a temperarne, in qualche modo, il troppo brusco avvicinamento; il che ha luogo più specialmente, quantunque non sempre, nel ritorno de' pensieri, periodi, e frasi musicali già uditi. Le preparazioni hanno per scopo di far desiderare, come i contrapposti, di sorprendere. Il modo a conseguire il proposto ha varie volte, varj, e dipende dal gusto e dall'ingegno del maestro. Il Meyerbeer, che maneggiò con molto acume i contrapposti, si mostrò sempre nelle preparazioni; delle quali tutta la sua musica è piena. Veda per esempio, con quanto effetto nel *Profeta* viene preparata il ritorno del motivo del coro de' leu-

quali nel finale quarto. Il Verdi invece non lascia gran conto della preparazione; forse perchè incompatibile col'usuale dell'ingegno suo bruno, impetuoso, e rustico.

Il tutto alla confusione che un coro, preceduto e seguito dalla marcia di Nabucodonosor. In questo coro notissimo soltanto un procedimento usato spesso dal Verdi, e che in per convenientemente di nominare *economicamente*. I due primi periodi del predetto coro sono il risultato di due frasi al tutto uguali fra loro, non valutandosi lieve argomento d'appoggiatura. Si avverta, che dicendo uguali le frasi componenti i periodi, si vogliono distinguere da quelle simili, che ordinariamente compongono la maggior parte de' periodi musicali. L'effetto è diverso in ambo i casi; perchè, nel procedimento economico, ogni frase pare abbia dopo sé lo stesso genere di fermata, cioè o una virgola, o un punto, per modo che si ha l'effetto di semplice ripetizione; laddove nel procedimento ordinario, la prima frase si pare porti la virgola, e la seconda il punto; e quindi manca l'uguaglianza, essendo l'una compimento necessario dell'altra. Il Destianetti adopra più volte questo stesso procedimento economico: vedi, per esempio, la stretta del finale secondo della *Leda*, ove, nel tempo 2, il coro canta colle parole « *Ecco fuggi tu* »: anche il Bellini te ne porge esempio nel finale primo del *Capriccio* e *Amoretti* sulle parole « *Se ego egens* » e nel capite, « *Nè il Destianetti, nè il Bellini inventarono siffatto procedimento; che l'incontrò in Burnia, in Poir, ed in Cimarosa estendilo il non soltanto i periodi ma anche tal fine loggiali economicamente; ma le frasi, le nuove frasi ec*

Non vuole confondere l'economia colla povertà. Nella musica, come in ogni altro ordine di cose, il lusso inutile, la varietà non richiesta, i mezzi sproporzionati al fine, sono sconosciuti da sempre, e tanto più che questa bell'arte manifestandosi nel tempo, posa e prova la nostra memoria, la quale non vuol essere affittata oltre misura, e rischio di renderla incapace di abbracciare l'intero concetto musicale. Dirò di più, che nella musica la cieca prodigalità non è segno di ricchezza, ma di pigrizia e accidia furiosa; perchè, come arte di creazione, poco sfiora richiedendoci e porre insieme note, ritmi, tempi, e movimenti diversi. Dell'economia, come di ogni buona cosa non conviene abusare; perchè talvolta invece richiedendoci la varietà, come si vede in quelle contate tutte di getta, di cui già ho cenno menziona.

Segue il duetto tra Nabucodonosor e Abigaille. Si noti il verso e beloso parlato innotato, con bel garbo, nel recitativo, operando bella ed efficace varietà, fuggendo quei lunghi parlanti tanto usati da altri maestri a consumarsi sopra le parole, che loro impacciano. Con bell'esempio di altra specie d'economia si giova il Fidi dell'arricchimento del prodotto parlato, per fare il primo periodo nella parte del soprano nella cabaletta di queste due nell'andante, il baritone ha un canto semi-drammatico non già battuto quasi di un sol getta. La risposta del soprano porta altre melodie con ritmo, e tono differenti; quindi le due voci procedono concertando fino alla cadenza. Questa forma variata non è nuova, ma per lo addetto poco usata; chò si aveva odier tre volte la stessa cabaletta, cioè prima separatamente,

e poi insieme. L'allegro opera un bel contrapposto tra il canto patetico del baritone, e quello vivace ed energico del soprano.

Il coro « Fa penitente » è una grand' aria ridotta a più voci insieme. In questo punto l'artista nel grandioso Romanesco. Da ultimo, allorchè ripetesi la seconda frase del primo periodo, per andare alla cadenza, produce nell'effetto l'istrumentazione arricchita di vaghi ornamenti.

Termina quest'atto colla *Profesia* di Zaccharia, monodica, ed in qualche parte del genere Mercadantesco, per le cadenze, le trasalazioni, e certi modi d'espressione. L'entrata in sé maggiore è graduale, e le ripetizioni del coro all'unisono producono un'effetto di serietà assai viaggiata della melodia.

Nell'atto 4.^o, l'aria di Sabaothothum ha un largo di non troppo rilievo, nella quale il terzo periodo porta tale istrumentazione, che lo torna in una specie di peripato, come spesso adoperò il Bellini, e come già notammo nell'analisi dell'aria del soprano al secondo atto di questa Opera. La esuberanza esce dell'ordinaria per certe trasposizioni nell'ordine consueto delle frasi, e de' periodi rispetto al coro ed all'orchestra invece di ripeterle ugualmente due volte, la prima volta si ode incompleta; il primo periodo è eseguito dall'orchestra, il secondo del coro, formando così una specie di ritornello lunghissimo. Dopo il quale, il baritone ripiglia solo il primo ed il secondo periodo, con leggere variazioni, quindi il coro ripete all'unisono la metà della seconda frase del 3.^o periodo, che il baritone completa. Un ultimo periodo di 50 battute, can-

tato del baritone, e interrotto in alcuni punti dal coro, compaiono la cabaletta, alla quale succede la cadenza di altri 18 battuti, ove assieme cantano ed il coro ed il baritone. Come ogni volta, la singolarità è nel ritornello solamente. Si avvertì, che la musica della cabaletta è ripetuta uguale per formare la prima scena terza, conforme al sistema economico-musicale. Simile ripetizione s'era mostrata più volte nella musica di varj maestri, e può riuscire fino al Pergolesi, e notarla nell'aria dell'Olimpide: « Se creca se dice ».

La musica francese è bene usata; così ancora la Preghiera di Fiesco e l'Inno.

La scena finale di Alceide è ben drammatica in qualche punto; ma l'azione è quella, dappochè l'intreccio è sciolto, non porge più alcuna attrattiva. Per la qual cosa, alla rappresentazione, questa scena viene omessa.

Quando adesso un rapido sguardo su quest'Opera, leggermente si scorge, che il Verdi si tiene assai vicino al Rossini, tanto che, per il carattere grandioso, questa musica apparisce come una rivelazione al genere Drammatico. Non soltanto, e per la forma di pezzi, e per la condotta della melodia, e massime per l'accento drammatico, dà segno dell'influenza del maestro Bergamasco influenza, che divenne sempre maggiore, come osservammo, nelle Opere successive, fino a condurre il Verdi alla sua seconda maniera. Quantunque d'ingegnoso il Verdi si accostarsi al patetico Belliniano, tuttavia le sue melodie per loro natura vi repugnano. La melodia Verdiana, come quella del Rossini, è sostanzialmente can-

nostre, laddove quelle del Bellini è piuttosto discorsive, perchè vi signoreggiano le note di passaggio, i ritardi, le appoggiature, le cadenze, le quinte false ecc., non tanto come ornamenti, quanto come parti essenziali della melodia: vedine un chiaro esempio nel *Pirata* sulle parole « Per te di tone lagrime ».

Le melodie cantabili, perchè stabilite solidamente sul loro fondamento, sentono un riposo, che manca alle discorsive, le quali sono peraltro più commoventi, e fanno più impressione, e cagione di certa esultanza, che induttrice nell'animo nostro, generata dal vero bisogno che proviamo nella risoluzione delle dissonanze.

Lo cantileno del Verdi sgorga evidentemente da ricca vena, e fanno buona testimonianza del chiaro ingegno del maestro; imperciocchè quando esse li suggeriscono una data costruzione di canto, non lo ne perge poi il maestro, con mal garbo, una contraria: il che accade nelle stentate melodie, che escono a stillo a stillo, senz'ordine e misura, dalla povera facoltà di molte menti, i quali, a dispetto della natura, perdono nella mania del comporre.

CAPITOLO SECONDO.

IL LOMBARDI ALLA PRIMA CRUCIATA.

Salto ad un tratto il Ferdi a grida fante colla sua bell'Opera *Nabucodonosor*, si adunò inta per lui le porte di tutti i teatri. E su quelle alla Scala di Milano attendevasi con impazienza la nuova Opera comenseggi, *I Lombardi alla prima Crociata*.

Dal poema del Grossi, che porta lo stesso titolo, trasse il Solera l'argomento del nuovo melodramma, di cui adesso darò un saggio. Pagano ad Arrino, figli di Folco signore di Rà, amavano ardentemente Violanda; ma di loro più fortunata fu il secondo, che l'ottenne per moglie. Pagano, acceso di geloso, ferisce il fratello, e fugge lontano. Dopo alquanto tempo ritorna in Milano, e dando vista di pentimento ricorre il perdono. Ma egli medita orribile vendetta, e di concerto con alcuni accari, porta l'incendio alla casa d'Arrino, e introduce nella stanza di Violanda. Quivi uccide un uomo, che ser-

lla col fratello, e conduce via l'arata sua a viva forza. Arrivatosi poi in Arvino, domanda Pagano qual saggio fosse quella venuta, ed apprenda con errore di essere stato parricida. Pagano, tutto compreso allora dal risentimento per l'arrendo misfatto, corre in Polistina, ed ivi mena, come Ercolano, vita di penitenza. Dopo alcuni anni, Arvino conduce le schiere lombarde alla conquista di Gerusalemme. Vinto ad Antiochia gli vien tolta da' nemici la figlia Giselda, e rimessa ad Aciano tiranno di quella città. Oreste, figlio d' Aciano, s' accende della propostura, ed esce di lei. In questa, Arvino incontra Pagano, ma senza riconoscerlo, e da lui ricerca consiglio e soccorso per riprendere la figlia perduta. Preso a tradimento Antiochia, Pagano conduce Arvino ove è chiusa Giselda. La quale, perchè creda unita nelle mura il suo delitto Oreste, corre via dellina, maledice l'ingratitudine de' cristiani. Ma Oreste non era che finto, e come prima poté, scappato da Lombardia, corre in traccia della sua amata Giselda. Gli anzati fuggono insieme. Perseguitati, Oreste riceve nuova e grave ferita, che gli sforza a ripartire in una grotta. Quivi Pagano gli raggiunge, e ad Oreste, desideroso della fede cristiana, porge il battesimo. Muore Oreste, e l'adolescente Giselda ricerca conforto in una visione, che le mostra salvo in cielo colui tanto amato da lei sulla terra. Pagano dopo corre all'espugnazione di Gerusalemme, e salta per primo sulle mura della santa città, riceve mortale ferita. Ma prima di morire si accinge ad Arvino, il quale lo abbraccia storditamente e lo perdona.

Nonostante alcune inverosimiglianze ed inesattezze,

ed anche maestrit , sono in questa melodramma scene commoventi e sentitevoli sublimi, che hanno ispirata la musica del Verdi.

Quest'Opera ebbe la sua prima rappresentazione nel febbraio del 1843.

Il suo successo fu ottimo, e fece anche nel pubblico pi  commovente del *Nabuccodonosor*.

Gi a commentare, che in quel tempo occorre, come di modo, l'idea religiosa, tanto che la filosofia regnante non era tutta immediatamente. La teologia aveva avuto ogni ordine delle anime, ed il cristianesimo, difesa come il fondamento della civilt , aveva acquistato sotto la penna di chiarissimi letterati una splendore abbagliante. Il Guelfi dettava allora quelle eloquenti pagine, che, propagando la potenza d'incivilimento dell'idea cattolica unita al genio italiano, dovevano ben presto accendere sulla nostra penisola quella gran fiamma, sotto la cui azione, pochi anni dopo, risuonava sepolto chi l'aveva nascosta.

Nella musica del Lombardi si mostra il Verdi agitato di quella stessa entusiasmo per il cristianesimo, che il Guelfi manifest  nel suo *Primato morale e civile degli Italiani*.

Per la qual cosa il Verdi, tanto che conservasse nel Lombardi il colorito sacro come nel *Nabuccodonosor*, oper  in guisa, che acquistasse quel fuoco, e quella vivenza, che meglio s'addice ad un fatto pi  recente, e che di tanta maggioranza. Nella musica del *Nabuccodonosor* prevale una venerazione accresciuta dell'antichit , in quella del Lombardi amala la devazione di ogni tempo; se l'uno

ti nasce coll'età dell'uomo antico, l'altro ti accende col fervore di giovane petta. La gravitazione che spira nella musica de' Lombardi fa con molta ingenua oscillata della gravità propria delle cose serie. Possiamo asserire, che in questa altra Opera trovai così ben dipinto il carattere post-moderno.

Se ti pigliasse curiosità d'indagare, direi quasi, la parte materiale e meccanica della differenza, che nasce fra la musica del *Nabuccodonosor* e quella de' Lombardi, potresti osservare, che, togliendo la considerazione i principii esati e metri della due Opere, nella prima s'incontrano proporzionalmente in maggior numero i tempi ordinari, i movimenti adagio, ed i tuoni maggiori. Per le quali ragioni forse il *Nabuccodonosor* ricorre quella maggior maestà e grandezza, che nell'immaginazione nostra naturalmente s'associa alla cose meravigliosa e antiche.

Un semplice preludio tiene il luogo della sinfonia.

Il coro d'introduzione esigea da prima sopra un motivo brillante e vivace eseguito dagli strumenti. Il quale, per certa sua esultanza ci rammenta il *Donizetti* nel coro « L'ora della vittoria » del *Belisario*. Avvertasi però che questa disavoltura, a forma di uso, diventa propria del *Fiori*, ed una del carattere del suo gusto. Nel *Donizetti* quel fare molto era più tanto accidentale, come tale lo presso altri maestri moderni, ed antichi, e puoi anche vedere presso il *Pace* nel coro del *Sergio* « Di gloria di piano ». — Dopo il predetto motivo vivace trovai alquanto battuto più tranquillo, che fanno meglio risaltare il racconto che segue « *Una Fanciulla ec.* »

Questa narrazione, cantata da Tenori e bassi, ti porge un saggio di un altro filo i caratteri del genio Verdisiano, cioè il bruno, l'insospettabile, a certa mala grata. Le due note pentate che chiudono la prima frase, e le due seconde note fra di del primo periodo ti chiariscono abbastanza. Questa introduzione ha fine nel ripetersi del primo vivace molto.

Il quartetto « *T'ascolt' un freccia* » comincia con un periodo composto di due frasi di tre battute l'una: il che è strarichiaro nel Verdi, vago sempre della metrica binaria. Del rimanente questo pezzo, a primo aspetto, per certe analogie, apparisce modellato su quello del Nabuccodonosor « *Trovato gl'innanzi* », e vi trovi varietà di penfieri musicali, comechè molto felicemente si ripeta per tre volte, nel corso del pezzo, una frase fuggiata risonantemente. Oltre di ciò puoi osservare nella parte di Pagano un breve periodo di un ritmo molto bianco, che produce un forte distacco nel ritmo del resto, ed il quale torna due volte, come interviene alla parte di Abbigliato nell'allungato pezzo del Nabuccodonosor — La stretta è un accrescio piuttosto sùbero.

La scena ed aria di Pagano (baritono) è preceduta da un coro interno di soprani, di carattere religioso, ma di un ritmo troppo uniforme, ed unito. Termina il predetto coro in la maggiore, e subito avviene l'accompagnamento dell'entrare dell'aria in do maggiore. Questa brava passaggio si scende, ed afferma l'affetto drammatico del contrapposto fra chi volge al cielo le sue prece, e chi medita mercede delitto. Il canto di quell'audace ha la nota al tutto Belliniana, per quel salto di quarta

vario gli esiti tanto adoperato del Cantante. Ed in vero questo salto è il più gradevole che abbia la musica, ed il più agevole ad intonare, e, per conseguenza, e ritenere: nel duo di *Partius* « Il rival saur le dir » incontrasi la medesima nota. Nelle due ultime battute del primo periodo trovi un passo di clascio con note acute e vibrato, mediante le quali il Verdi detta libero-canto a quel suo modo di sentire coincidente col gusto del pubblico. Il *Pergrino* è il secondo periodo in *sol minore*, perchè passa in tanto con relativo. Quanto alla forma, quest'andante ne ha una delle più comuni e semplici, cioè un primo periodo di 8 battute a due frasi, un secondo di 4 battute, la ripresa poi della seconda frase del primo periodo, cui succede un altro periodo come di epifilo, e subito la cadenza. — Nel tempo di mezzo v'è un coro marcato, secondo il gusto del Verdi. — La cabaletta è un *fur* simile di quella del *Mabacendocor* : *Come nelle ec.* »

Segue la *Preghiera* « *Salve Maria* », che Gioconda (poppe) canta. Vi si iscrive un carattere tranquillo, ben adattato all'animo di una giovinetta timida. I due primi periodi si direbbero d'un sol gesto, se avessero forza di coesione; ma sono invece una semplice successione di note, e nulla più, le quali non si legano fra loro in modo da formare un concerto musicale; per il che manca ciò che deve prepararsi ogni maestro. Cotali periodi ricevono qualche ornamento dall'istrumentazione, la quale fa scherzare insieme clarinetta e flauto. Tali azzardi sono un avanzo di goticismo nell'aria, e vanno abbandonati come si fece di quella specie di ritornelli, cioè, nelle Opere scritte, ed ogni tratto si addiventa, come

se si volesse suggerire il malato al cantante di troppo debile memoria, e come ancora si operò, e con più loggia, di quel continuare cogli strumenti le melodie iniziate colla voce, levandole di bocca al cantante, quasi si volesse dargli il tempo di soffiare il naso, e di prendere il tabacco. Non è a negarsi, che in alcuni casi un cotale giuoco degli strumenti torni utile all'espressione; ma a giudicarne l'opportunità si richiede un senso insignificativo. — Quando la predetta *Propheta* giunge alla cantilena « *Virgine Santa* », le note acquistano subito un'attenzione meravigliosa, e con questa un significato. Il frangere de' violini con le sordine, si accompagna allora mirabilmente col canto, e accresce l'espressione, indicando nell'animo dell'aditore un dolce timore, che lo commuove silenziosamente, e lo dispone all'ascolto.

Il quartetto del Finale 4.^o è grandioso ed energico nell'andante mosso. Nel contrappunto la Fagotta li dire, tratto tratto, si ode sola a segnalare qualche parte principale in questo pezzo, come vuole il concetto drammatico. Gran partito il Verdi ha inoltre tolto dalle parole « *Parò nel nome solo il cielo immortale* », che molte volte sono ripetute in questo quartetto, senza riuscire monotono, anzi con molta effetto di verità. Quindi si conosce, che falso è l'accusa usata alla musica di stordire la poesia colle troppe frequenti ripetizioni, poichè queste ripetizioni, ove fatte sieno opportunamente, non indeboliscono, ma accrescono l'effetto, che il poeta si è proposto di conseguire. Alla battuta 13 comincia un periodo di un canto formato di poche note, e d'incante partitura armonica, che da un fortissimo scende a poco a poco ad un piano, con andamen-

to grave e solenne, come spesso ha vegliato il Verdi. È notevole altresì l'entrata in fa maggiore, perchè il Verdi ha formato quasi un nuovo motivo facendo leggere modificazioni a quello in fa minore che canta Fugate sulle parole: « Parli col nome solo tu. » — La strada è assai rumorosa, e poco felicemente immaginata.

Nel coro degli Ambasciatori, che apre il secondo atto, si nota una certa crudeltà di modulazioni, quasi valente a significare la crudeltà dell'animo de' conquistatori. Il suo ritmo è staccato sufficientemente, che pochi esempi se ne trovano di altri maestri. Dopo alquanto battito viene un altro motivo, non diverso ritmo, fuggito consciamente, tutto vibrato e cantato *forzando*; il che apre un efficace controposta, avvalorata anche dall'alternarsi della banda coll'orchestra. Dopo avere ripreso pianamente il primo ritmo, viene un ultimo motivo assai energico, con cui si chiude questa parte.

La cavalcata di Oroon (innoc.) è notevole per l'andante. Il metro è franco, ben modulato, senza esteriorità ardente, e accompagnata da quell'andamento di terzine, del quale abusò il Verdi più volte; per il che venne tanto maggiormente rimproverata, inquanto che tutti i maestri maestri si astengono ad imitarlo. Questo movimento di terzine, sotto un cielo chiuso, e semplice per ritmo, fa una dolce impressione nell'animo dell'ascoltatore. Il Donizetti te ne fornisce un esempio nel motivo: « Si perdonar spogliato » nella *Lorenzina* Bergha. Tornando adesso al proposito nostro, invito l'attenzione del lettore sulle parole del detto andante: *fr sono al cielo tu*, ora è un periodo, leggato consciamente, che include del con-

taute forte emissione di voce per produrre l'effetto desiderato. Questo periodo contiene, in prima, quelle scene che poi vedremo sviluppate in altri pezzi, tanto che diviene una delle caratteristiche della prima maniera del Verdi. La *scabiosa*, quantunque scritta una seconda volta dal maestro, non riuscì di molto effetto.

La scena di Paganò « *Vu quando un nass terribile* » ha del sublime; ma la cantilena è poco sviluppata, e i due periodi in fa minore fanno sentire qualche cosa di più grande e di più importante, che non sia il periodo in fa maggiore.

La *marcia de' crociati* è poco guerriera; è bensì dissonata, ed in questo aspetto non dissimila quelle varie influenze della brema del combattimento.

Viene appresso un duettino tra Arnano (tenore) e Paganò, trattato a guisa di dialogo musicale; intanto che l'un personaggio completa il pensiero musicale interrotto dall'altro. Con molto riserbo va usata simile moda, e solamente quando la scena porta due o più personaggi, tutti insieme ed interessati alle parole l'uno dell'altro. La qual cosa è anche secondo la natura, come può osservarsi spesso nelle altercazioni, con l'una parte, aperta dalla posizione, interrompendo le parole dell'altro, s'ingegna di continuare nello stesso tono e colle stesse inflessioni di voce. Il Bellini meravigliosamente adoperò simile dialogo musicale nella magnifica scena della *Norma*, che incomincia « *Se sola sono alfin io sei* ». Non così drammatico può dirsi lo stesso procedimento nel terzetto « *Cruda sorte* » nel *Riccardo e Zoraida del Reame*; perchè ivi i tre personaggi parlano fra sé, e perciò non suppono

come l'uno costruisce possa il motivo lasciare dell'altro. Nel predetto duettino non mi pare anzi che converga troppo agli fatti dialogo monale, perchè in quelle scene i personaggi non sono animati da forte passione gli uni verso gli altri. Ed il Verdi fece bene a non continuare rigidamente e molto a lungo questo dialogo, ed a convertirlo poi in un periodo. L'aria de' Crociati, con cui ha fine questo duettino, è troppo vocante, e frena del parlare e del fantasia più che non converga a quel Crociato. In quest'aria hanno un periodo, composto di due frasi uguali, e che costituisce il pensiero duettante, il quale si ripete troppe volte, e genera noia. Il convertibile questa eccessiva ripetizione, perchè non è diletta musicale, ma accidentale nel Verdi; il quale non vuole aggiugnere alla maggior parte de' compositori, convertenti i periodi loro come modelli troppo affettuosi, che non se ne sanno distaccare concupisce siano beati, e mostruosi e rievocanti all'eternale.

Il coro delle soliste è scherzoso, brillante, capriccioso, e se del Patetico. Quel per la prima volta troviamo il tempo 3, nel Nabuccodonosor non s'incontra mai.

Nel *Finale* di quest'atto, il cantabile di Giselda « Se non è il prego » è dolcemente melodico nel primo periodo; ma nel secondo assume una certa rampa, ed impeta, che scuote la mano del Verdi. La sua forma è delle più semplici, perchè vi manca de' ultimi il periodo d'appendice, facendo sì salti subito alla cadenza. Nell'effigie moderato che canta lo stesso soprano, sono alcune cose importanti a notare. Dopo un primo periodo di 8 battute di canto declamato, con ritmo assai concitato, al-

tro periodo di 4 battute pare chiude il pensiero musicale, ma tutto allora delle d'orchestra, ed una lieve esclamazione dei varj personaggi e del coro, d'introduzione ad una frasetta, che finisce con lunga pausa. Nella quale succede un più nuovo, cui trovi un primo periodo di silenzio di 8 battute, seguita da un altro più tranquillo di 4 battute. Una lieve sospensione ha luogo, e dopo ancora, con molto impeto, un altro periodo di silenzio di 8 battute, ma assai più vivente del primo, tanto che al li Verdi, nè altri maestri italiani a lui tempo giunti e simili escono d'impetuosità. Sicchè il Verdi può dirsi l'originatore di questa perioda e grande silenzio. E da avvertire però, che di tale suo trovato non debbe seguir il Verdi di essere molto contento in progresso di tempo, dappoichè più non l'adoperò nelle Opere della seconda maniera. Fu adunque in un punto d'ingenua sincerità, che il Verdi ci aprì l'animo suo manifestandoci, senza alcun temperamento, il suo calore intimo; onde che noi abbiamo potuto studiare nella sua saggente la ragione dell'istericità che turba la melodia Verdiana, e vederla riposta in quell'impeto, che tanto felicemente risponde al bisogno, scritto oggi di dall'universale, delle forti emozioni. Dopo questo secondo periodo di silenzio, altro periodo poco fine al pensiero musicale. Nella ripetizione di questa specie di caduuta del soprano, il Verdi, allontanandosi dall'aria, in luogo di riprendere tutto da capo, riprende dal prodotto periodo tranquillo che precede il secondo periodo di silenzio.

Sopra Tutto tutto col coro della processione, che è assai ben condotta, ed ha carattere religioso. Ti rammen-

ta il coro della campana nel Guglielmo Tell, ed anche quell'aria, che nel San Paolo del Mendelssohn comincia ugualmente colle parole « Jerusalem Jerusalem ».

Nel duetto tra Casilda ed Oronte, prima dell'andante, è da notarsi un breve parlante, con istrumentazione brevisse, vivace, analoga a quella del parlante che è nel duetto del Nabucodonosor tra Abigaille e Nabucodonosor.

Abbiamo potuto osservare fin adesso che il Fanci è stato molto poco nell'uso dei parlanti; e con buon consiglio, imperocchè i lunghi parlanti inascoltibili furono cagione che s'impedisse in molti punti di Opere anteriori quella conoscenza, che richiede l'interesse del dramma. Chi non si è indispensito a quel lunghissimo parlante che precede e che seguita il magnifico andante del quartetto della Lucia del Donizetti?

Nei parlanti, il motivo sta nella parte strumentale, anzichè nella vocale. Non per questo che conta dee venire trascurato dal maestro, tanto che nei parlanti la vana moda degli l'attenzione dell'aduttore. La melodia dell'accompagnamento, salvo quei casi, ne' quali per proporzionamento si voglia volger l'attenzione generale altrove, dee riferirsi totalmente al personaggio che canta, in modo da accennargli, e non levargli le attrattive; operando come le sicche voci reali, che aggiungono nuova splendore alla autorità del principe.

In tre specie principali si possono distinguere i parlanti. Una delle quali nominerò parlante melodico, perchè, mentre nell'istrumentazione il svolgo completamente il motivo dominante, la parte vocale, per quanto tratta, e talora non piccola, seguita il detto motivo a all'unisono

e di terza o di sesto. Come esempio di questa specie di parlante si può addurre il duettino fra Faustino e Anello nel secondo atto della *Lucrina Berge* del Donizetti. In alcuni pezzi riesce difficile di scorgere alla prima, se si tratti di parlante melodico, o di canto accompagnato dagli istrumenti all'unisono o di terza o di sesto; ma ove ben si considerino le parti, si potrà discernere quando il canto appartenga principalmente alla voce e agli istrumenti fanno un altro ordine di parlanti, che a suo tempo si possono chiamare armonici, imperocchè la parte vocale non ha melodia propria rilevante, ma le quasi un contrappunto al melos dell'accompagnamento. Nelle Opere italiane servono molti esempi di questa specie di parlante. Ove Figaro, nel *Barbiere del Rossini*, canta sulle parole « *Passero quindici a massamano ec.* » egli, per molte battute non adopera altra nota se non un re, mentre l'orchestra eseguisce un leggiadrisimo melos. Anche nelle Opere serie sono usati parlanti; uno de' quali è nel duetto, che delle scissioni e riunioni considerazioni. È necessario che in questi casi le parole, col suono loro o solenne o affettuoso o importante per altra ragione, compensino al loro rilievo della costanza che è loro associata; e ad un tempo non lascino all'accompagnamento tale predominio, per cui a se traggano, togliendola al personaggio, l'attenzione degli uditori.

Però sarà buon consiglio di fare costui parlante ben visto, come fece il Verdi, e che si avvicini al recitativo semplice ed obbligato. Questo all'espressione, l'istruimentazione del parlante armonico ora dipinge l'animo del personaggio che canta, e la scena generale; ora si riferisce

a qualche avvenimento senza relazione col predetto personaggio. Del primo caso molti esempi potrei recare, ma mi restringerò a quello del duetto di cui parlavo, in dove Giselda ha pronunciato le parole « Seguevi te voglio ». Il motivo dell'embellimento, ispirato assai necessariamente la giusta nota d'effluvio, che si manifesta nel fondo dell'animo di quegli innamorati. Questo stesso motivo è interrotto da un recitativo, cui succede un cantabile non breve, quindi riforma in alga tacito, e dopo poche battute d'altre recitative, ricomparisce, ma con una modulazione. Quale esempio poi di parlante armonico, ove l'attenzione non vaghi più rivolta al personaggio che canta, cadendo quella della scena quasi del secondo atto de' Lombardi, ove l'istrumentazione reggeva la musica de' Crocchi. In vuol considerare, che in questo caso la parte vocale non potesse di avere melodia analoga all'istrumentale, perchè altrimenti si produrrebbe un controsenso, non fugge nulla da senso misto. Il parlante armonico continua col parlante melodico e col recitativo obbligato, tanto che non è agevole talvolta distinguersi fra loro; imperocchè ora la parte vocale del parlante armonico imita alquanto l'istrumentale, ora l'istrumentazione del melodico non porta un motivo molto chiaro e allungato.

La terza specie di parlante risulta dall'unione degli altri due, costituendo un parlante misto, di cui non ho luogo intrattenermi maggiormente.

Analoghi ai parlanti sono quei pezzi, ove un cambio di una sola voce haervi il coro, che procede col medesimo notizi nella parte vocale del parlante il coro che

da principio all' introduzione dei Lombardi se ne porge un esempio.

Per la maggiore importanza, che oggi si concede alla parte drammatica dell' Opera, i poeti non devono raffreddare l'azione, ma animarla maggiormente; che se ciò non avviene, sono da posporre ai recitatori uno o due atti, ne' quali, per la stessa, s'intendono le parole.

Troppo diffuso ne ha condotto il parlare del duetto tra Giselda e Orsola; ma non reputa male quella considerazione che una materia ben troppo studiata, ed esaurita. Adesso è tempo però di ritornare onde perorare, ed esprimere il risentimento del povero. L'Andantino ha un canto vero, ed è accompagnato dolcemente dalle donne. Questo canto è assai modulato, dacchè la prima linea di 4 battute porta 11 modulazioni, senza punto astruere. Se poi che il tenore ripete la stessa cantilena del soprano, e così ha il *Primo* ripetuto l'antico forma del duetto, che aveva *Andante* in quella *Andante* *Andante*. Quando i personaggi sono commossi dagli stessi affetti, non disdicono cotale ripetizioni. — Le strofe è invece di forma maschile, perchè esigete un solo periodo di stanza che canta Giselda, e replica Orsola, e che da un coro interno viene interrotta con le grida di Alf'armi; dopo di che, all'unisono soprano e tenore cantano una frasetta, che continua il tenore peraltro maschile in modo non energico, e dicono *Verduno*; quindi ritornano le grida del coro, cui succede altra impetuosa frasetta, che conduce tanto ad una semplicissima cadenza.

Un coro di Chorus, e l'aria di Armano, non porgono

già fatta a sapere, se non se il ritmo staccato del coro, come una delle caratteristiche del gusto Verdi.

Ma ecco pervenuti al punto culminante dell'Opera, al famoso duetto, che nasce di bell'uomo ogni altra parte scritta fin allora dal Verdi. Un solo di violino lo prepara. Non poteva il Verdi scegliere altro strumento più secondo di questo, a giusta titolo, chiamato il Re dell'Orchestra. Quel non so che di vago, che nasce dall'incertezza inevitabile nell'intonazione del violino, lo rende otto volte meglio di altri strumenti a rappresentare quell'indefinito che è nel fondo dell'animo nostro; come ecco quella sua pieghevolezza mortale nell'accento: lo costituisce il più giusto interprete dei sentimenti dell'ascoltatore. Basti osservare, che per quella confusione che nasce tra il violonista ed il violino, quest'istrumento non è più riconoscibile da una massa off oltre. Ben s'aspettava all'Italia, paese ove meglio che altrove s'incontra una squisita maniera di musica, a dar vita ed incremento al violino; il che si ottiene, per la parte musicale, mercè l'opera degli Abbiati, Stradivari, e Guarneri; e, per il lato del disegno e dell'arrangiamento, mediante gli studi dei Carlini, dei Tartini, dei Paganini ec.

Ebbene il violino si pieghi a rendere i più delicati sentimenti del narratore, tuttavia meglio si confà collo canto e melancoliche affezioni, perchè improntate di quell'indefinito, che si trova anche nell'espressione del violino. Per la qual cosa pertinenti, il ruolo del violino conviene alla scena toccante, che dà luogo al predetto magnifico terzetto. Colla stessa intenzione il Puccini, nella *Grande*, adopera un bel ruolo di violino in quella scena

quando Griselda perde ogni speranza nell'aver suo Terzino ancora nella Giarra di Seno del Moger un sole di Vidine in quella scena, ora Giarra, cancellata e condannata a morte, dà sfogo al suo dolore. Il sole del violato immaginato dal Ferri si svolge con bel gusto insieme a che, per vena di difficoltà, cade nel contrasto, e nell'ingenuità. Nel recitativo, che viene appreso al sole, sono alcuni tratti di sconosciuta espressione, in specie tra Pagano verso l'acqua del battesimo nel capo di Grano, e dice « l'acqua santa ec. » Qui l'interlocuzione, per un continuo, calore ed esiguo atteggiamento del violino, rappresenta la mobilità dell'acqua.

La forma di questo tratto si può agguagliare a quella di una grande aria, se non che in vece di una sola voce, concorrono tre voci al suo svolgimento, alternandosi e concertando. Il primo periodo di 8 battute è curato dal tenore; il secondo, parimente di 8 battute, dal soprano con parte concertante del baritone. Il terzo torna a singolare in un terzo periodo di 4 battute; dopo di che in altro periodo di 4 battute le tre voci concertano, ma dominata dal soprano. Una cadenza tra il baritone ed il soprano occupa il quarto periodo di 4 battute, che prepara un *fortissimo*, con unisono di soprano e tenore, che si manifesta in altro periodo di 4 battute, con cui ha compimento il pensiero musicale. Si ripetono quindi i due ultimi periodi, e con altre 4 battute ottenendosi chiudendo il pezzo. Il *fortissimo* prodotto era di durata quasi un ottavo nei primi concertati, dopo che il Mercadante, ed il Pacini, mediante simili effetti di sonarità erano venuti in mala voga. Sono forse questi *fortissimi* de' pezzi concer-

taù, che al Verdi fa fare cadere nell'ultima l'avvenzione del periodo di alcuni sopra menzionati. Io mi penso che il Roman abbia dato la regola a tutti i maestri con quella magnifica abitudine del teatro nel tenetlo del Guglielmo Tell. Nel predetta tenetlo de' Lombardi, il Verdi si mostra variazionista circa all'accompagnamento, quando semplice, quando completa, quando di un ritmo, quando di un altro; oltre che specialmente di bell'effettà è l'entrata dell'arpa. Senza strada diioda questa, e con ciò il Verdi ha aperto questa maggiore importanza egli pensava nel non rinfreddeare il diletto del pubblico, che non ad obbedire servilmente ad un costume inventato ne' maestri.

Nell'atto quarto si abbatte subito in un medesimo coro di seduti; poi in una canzone di Giselda, di nessun pregio maggiore. La scabellata della stessa Giselda è ruota, e gatta; ed in essa trovi uno dei molti periodi di stacco sulla parola « *Scorre il fiume* ».

Bello è il coro de' Crocchi, e leggiato, con armonia imitazione, se quella che nel *Nabuccodonosor* comincia « *Fa pensiero* ». Si notino nella prima frase del detto coro le modulazioni, nate dall'affettato studio di evitare le note di passaggio.

Si ode poi nuovamente l'aria de' Crocchi. Dopo di che è una battaglia formata di alcuni motivi dell'Opera, appartenenti a crocchi o a massalmanzi, ma ora infelice accostamento, i quali motivi sono ora dall'orchestra ora dalla banda eseguiti. Io credo che migliore avrebbe potuto essere il simultaneo concertato dei disparati motivi, come adoperò il Meyerbeer nell'atto terzo degli *Espanoli*, quando ad un tempo odasi le litanie ed

il romanzo. Segue tanta un'attenzione ben diversa tra Gelsella, Pagano, ed Arrino: e lascia l'Opera coll'aria di vittoria, con nulla d'importante ho a notare.

Il più breve corso dei Lombardi ci rende persuasi, che il Verdi non capia tutto a fuggire il disordinato vizio della negligenza, e della noncuranza, ufficio di sapere due scogli pericolosi, i quali attraversano la via che i nostri percorrono, e sono la noja e l'impazienza del pubblico. Tocca altresì del corso il Verdi s'adoperasse a rendere attrattivi i suoi canti, impegnandosi non tanto di scalfire la noja, quanto di conseguire il effetto. Tuttavia non ha ancor fatto alcun passo del modo tenuto dal Verdi per schermarsi contro l'impazienza del pubblico, scoglio tanto più pericoloso che si vede appena. Ma prima di venire a questa spiegazione è necessario osservare, che la noja si riferisce ai contasti sui quali il pubblico indirizza un special modo la sua attenzione, lasciando l'impazienza si riferisce invece al rimando della musica di cui si compone un'Opera: il Verdi sentì a meraviglia, che poco valova il porre ogni cura a rendere gradevole un contasto, quando s'indispettisse il pubblico con ciò che lo precede. Il pubblico desidera giunger presto al contasto; ma non ciò che lo precede gli sia disgustosa, e senza veruna attrattiva, il desiderio di giunger presto si fa anche maggiore, ed in tal guisa si genera l'impazienza. Ora, quando l'uomo è grovato dall'impazienza diviene d'una incontenibilità grandissima. Alcuni pensano, che accorrendo la musica con un contasto e l'altro si possa scalfire l'impazienza, in una parola credono buon modo la sola carota. Ma ciò è falso,

perchè non sempre è possibile questa gran concisione, e l'importanza che oggi ha il dramma acquistato rende spesso necessario un certo sviluppo nell'azione, affinchè essa non rimanga morta e stremata. Il Verdi, senza fuggir la concisione quando questa è possibile, ha pensato di far fronte all'impedimento del pubblico correndo colla maggiore sollecitudine tutte le parti accessorie dello spettacolo, sia nel profittare della importanza delle parole, sia nel ridurre a portento; i quali a render gradevole, trattò secondo quelle stesse regole che accrescono l'effetto dei costumi liricamente, il Verdi volle aver concordanza, e per questa parte acquistò un lustro che molti altri maestri, dotati anche di maggior fantasia, non seppero ottenere, e, dopo di lui, non seppero conservare.

CAPITOLO TERZO.

BERNANI.

Col *Macedonassar*, e coi *Lambardi* consegnò il Fordi una provincia tale in Italia, che poco o nulla ebbe poi a temere dagli anelli suoi, giovani e vecchi nemici. Il solo *Donizetti* fra tutti, avrebbe potuto contro di lui lottare, e tendo con certezza di vittoria, se quell'ingegno pigriavole, posato nel giovare con mirabile successo da ogni novità appena spuntava, non fosse stato combattuto e poscia vinto da fiero morbo, che avventatamente appressò quella splendida mente d'acque per tanto tempo vivaci ruggi di luce a spendere.

Le tendenze religiose, di cui lui cenno altrove, intesche fossero forse più apparenti che vere, avrebbero dovuto scolorire l'animo dei *Lambardi* nell'imprendere a valere di nota un soggetto che supe una donna. Ben pertanto, costretto dalla forza del suo genio, volle avventurarsi con un argomento profano.

Fu però di poca momento per il Verdi la scelta del melodramma, perchè questa volta il buon uomo massimamente doveva aspettarsi dalla forza drammatica, e dalle scene commoventi. E se non dubito potera varcarlo, quanto al dover essere questa sua nuova lavoro rappresentata in molti teatri, non doveva però starli totalmente tranquillo intorno alla vicinità dell'Opera con potera mano.

Buon consiglio aveva manifestato il Verdi, quando scelse il Raimi a guida nelle due prime Opere di genere sacro; ma adesso onde dovea togliersi la scorta necessaria a condurlo? Anche in questo caso fu consigliato eccellentemente dal proprio ingegno, imperocchè, senza abbandonare al tutto il Raimi, si accostò alquanto al Donizetti, del quale per lo addietro pareva dovesse vivere separato in perpetuo.

Il Donizetti, colle sue *Lacrima Borgha*, aveva innanzi sulla scena italiana una rivoluzione, che non volle poi, e non seppe sempre, o piuttosto non reputò di quel momento che era Colla perduta. Opera la musica drammatica venne associata alle passioni la più vive, la più comprese e partecipate dall'universale; innanzi così un realismo di cui la musica non aveva prima un modello più perfetto e completo. Il Raimi, non r'ha dubbio, influenzato nel suo soggiorno di Parigi dalle scuole drammatico-musicale fondata dal Glinka, e continuata con prospera fortuna dal Ballo, del Cherubini, e delle Spontini principalmente, loro col Guglielmi Tell un capolavoro per verità drammatica. Ma, come è noto, quell'libretto è assai mediocre, di modo che soltanto in alcuni

parla però il *Requies* darci saggio di quel canto drammatico posseduto, che prima di lui aveva portato a tanta potenza; e basti l'edificare quel passo del terzo atto, ove Guglielmo, commosso alle lacrime, dice al figlio, pronto a perirli come bersaglio, « *Ammy* pensa a tua madre ». Non così occorse al Destiacci, il quale ebbe il libretto *Lucrèce Borgia*, del benedizionale *Féyer Romani*, con meravigliosa ed efficace novità di genere, composta sulle tracce del dramma omonimo di *Vittore Hugo*. Dopo che la musica drammatica trionfa in una rivista di dramma col di seconda, ella dee rassegnarsi ad un utilissimo volo trasparente, che sulle nebbie del dramma sopra il quale si distende e si piega. Le *Lucrèce* appartiene a quel nuovo passo nell'arte drammatica, passo che coincide con quello della musica drammatica, perchè ambidue mirano soprattutto a porre gli attori nel modo il più forte, emancipandosi dalle strette, ed antiche regole dell'arte.

Il Verdi seguì le orme del Destiacci, e similmente prese il soggetto de *manière* da un dramma di Hugo, dall'*Enfer*, in una prefazione, che il predetto Hugo scrisse a schiarimento di quel suo dramma, si avverte, che egli intese di effettuare nell'arte drammatica quella rivoluzione, che già era nell'anima dell'antico, rispetto alle cose politiche e sociali; e che poco appresso, nel 1830, vedemmo manifestarsi in una siffatta pubblica via di Parigi. Il *Liberismo nell'arte*, ecco che che si propone *Vittore Hugo*.

I vincoli del classicismo gli erano troppo gravosi. « Il

romanticismo (dice *Mago*), tante volte deflato malinconico, non è altro, in sostanza, che il liberalismo nelle letterature. Se questa libertà sia più presto da elargirsi licenza, o se per questa licenza corre pericolo il vero avanzamento dell'arte, non è mio ufficio adesso investigare fuori il teatro, che il dramma *Ernani* è opera di replicazione e di riflessione nell'arte drammatica, ciò ben dicibile a' facompeggiatori alla musica in tempi che gli amori serviliati portati, canzonetti senza preme indosso, ad esultate passionali, in quale si eleggono, indi a pochi anni, con quel gran contravvenimento politico che non pare in Italia, ma in quasi tutta Europa ebbe luogo il *Ford* non può dunque di rispondere ai tempi non volgendo la sua mente a tralasciare quest'argomento polemico.

A *Plato*, cui venne concesso di tradurre in libertà il melodramma di *Mago*, univò l'intreccio nel modo che brevemente dirò. *Ernani*, o altrimenti *Don Giovanni d'Aragona*, il quale regnava con molti altri suoi compagni vita di bandita, s'innamora di *Elvira*, rapita e fiduciata al vecchio *Silva*; ed è da lui riscattato. *Don Carlo*, re di Spagna, s'innamora perimento di *Elvira*, la quale, fida ad *Ernani*, respinge ogni offerta d'amore del re, e per liberarsi dalla sua violenza, gli toglie dal fianco un pugnale con cui minaccia di trucidarsi. *Don Carlo* è per chiamare i suoi fedeli, quando comparisce *Ernani*, accuso di adogna, e gli fa palese quante volte gli parli, come a colui che la sacra privata dei beni e degli onori, e del cui padre ebbe spento il suo. Allora i due rivali troggono le spade; ma *Elvira* col pugnale s'interpone loro. In questo, arriva *Silva*, che veduta l'onta fattagli, levata a singolar

lontagli i due sconosciuti rivali. Se non che una scudiera giunge opportunamente, e fa manifestare la presenza del re in quel luogo; sicchè ogni rumore cessa d'acqueta. Silva sollecita la sua morte; ed è già tutto disposta, quando si presenta a lui Ernani, sotto veste di pellegrino, il quale vinto dal dolore, gli offre, come dono di morte, il primo posto al capo suo. Ma Silva, fedele all'ospitalità, lo nasconde in vece alle ricerche del re. Il quale, furioso per non trovarlo, dispone di fare aspra vendetta su Silva. Elvira perviene ad ammollire il furor di Don Carlo, che sotto specie di corteggio la conduce seco. Rimasto solo Silva, chiama a sé il nascosto Ernani, e lo invita a duello. Ma Ernani, saputo che Elvira era presso al re, fa sapere a Silva l'assenza di Don Carlo, e gli chiede, come grazia, che lo lasci aver parte di quella vendetta, che prepara co' suoi il furente recluso; promettendogli con giuramento che, ove ciò gli conceda, darà morte a sé stesso allorchè egli ne lo comandi facendo udire lo squillo di un corno, che gli porge come pegno della fede. Silva acconsente alla strana promessa, ed insieme con Ernani e con molti altri si raccolgono in Aquilagrana, nel sotterraneo che contiene le tombe di Carlo Magno: ed ivi dispongono di uccidere Don Carlo intanto un colpo di cannone annunzierà l'elezione di Don Carlo a imperatore, col nome di Carlo V. Il quale consapevole della trama, giunge fra i congiurati, e li sorprende, ma in cambio di punirli, ispirandosi nelle gesta del magno Carlo, che il luogo gli riduce alla memoria, con nobilissimo atto di clemenza tutta perdona; e ritornando nel suo cuore grida Elvira nella braccia di Ernani, e ordina che siano sposi. Tutte

è pronto per queste cose, e gli uomini sono per lui
seguito quella felicità tanto bramata, quando alcuni
quelli di come succedeva ad Emma che egli deve
acciderla. Comparisce tanto Silve, e presenta ad Emma
un pagale ed una tazza di veleno. Emma gli risponde
« lascia ch'io t'hi almeno la tazza dell'onore »; ma
Silve è inesorabile, e vuol che subito mora. Emma
dorma chiede pietà per lo sposo suo: Emma è costretta
dal suo giuramento ad immergere il pagale nel seno.

Questo melodramma racchiude molti quadri dram-
matici ed certamente a commuovere, ed a tenere oc-
cupato lo spettatore più avido di queste sensazioni forti,
che di sottoporlo alle strette del buon senso. Il Piani vi
cerca d'imporre con non poca abilità, dando segno d'as-
sere conoscitore dell'effetto scenico. Non pertanto, chi sa
che melodramma sarebbe questo riuscito, se un Felice
Romani vi avesse posto le mani! L'autore del libretto
Lucretio Borga, non sarebbe rimasto indebiti a questi
altri in Italia avvicinare imprese e trattare simile ar-
gomento. Il fatto che s'impone il Romani, dopo avere scri-
tto da 160 melodrammi, senza aver dato il minimo in-
dizio di esaurimento di fantasia, avrà dando buon testimo-
nio agli ultimi suoi lavori di avere ottimamente compreso
e di sapere al bisogno negitare il nuovo indirizzo preso
dalla musica drammatica, è un fatto assai doloroso per
il teatro musicale, che ha perduto un lui uno de' suoi
più validi sostenitori.

L'Emma, musicato dal Verdi, venne eseguita la
prima volta in Venezia nel marzo 1844. E non fol-
ta l'anna, che era ancora rappresentata in Venezia.

in Roma, in Genova, in Firenze due volte, in Padova, Livorno, Stigaglia, Brescia, Milano, Lucca, Bergamo, Cremona, Bologna, Treviso, e Trieste. Sarisissimi esempi si alligano di così sollecito diffondersi di un'Opera. Nondimeno in tutti i luoghi non s'ebbe lo stesso accogliimento, e presso molti ascoltanti si notò da principio una certa repugnanza. Della quale si deve principalmente accompagnarsi il brusco passaggio dal Lombardo all'Ermese.

Il pubblico fiorentino è tra i più intelligenti della nostra penisola, e ciò non negheranno coloro, che non vogliono perdersi a misure dell'intelligenza degli spettatori la quantità di date che possiede il teatro che li accoglie. Firenze fu la prima città d'Italia a gustare le Opere del Meyerbeer, e questa non è perciò vana. Non pertanto la prima volta che l'Ermese si rappresentava alla Pergola, comechè interpretato dalla Franzosini, dal Fogg, De Bassini, e Mirò, ebbe sorte non del tutto prospera. La Rivista di Firenze del 2 luglio 1844, quantunque antica di Verdi, riferendo la disdetta del pubblico per l'Ermese, credette doverla spiegare accusando questa musica di essere non popolare. La spiegazione è cronaca, e lo stesso giornale nel 17 marzo 1845, mediante il medesimo articulista, parlando dell'Ermese, scrisse « un indagatore accoglitissimo fu sempre riservato a questo lavoro, che riuscì, a tutt'oggi, il più popolare del Verdi ». Il pubblico fiorentino fu freddo non perchè disconoscere i pregi di questa opera, ma perchè ebbe bisogno di raccogliersi per giudicarla.

Ma voliamo a dire qualche cosa intorno ai varj pezzi che compongono questa Opera.

Un brevissimo periodo fa udire due melodie, una si riferisce alla promessa che Ernani fa di ucciderla, ed un'altra si rivolge allorquando lo stesso Ernani è per impadronirsi di Elvira. Sono i due prototipi fondamentali dell'argomento.

Il coro d'introduzione è osservabile per bella varietà, e per un bell'effetto di chiarezza quando dopo il formidabile sulla parola « *Arriva! Arriva!* », segue il pianissimo sulla parola « *nel via nel via* ».

Nell'andante della cavatina d'Ernani (tenore), il primo periodo « *Come rapido al cospetto* » non offre nulla di notevole; ma chiama la nostra attenzione il giro delle modulazioni ed il contropunto ritmico del terzo periodo declamato « *di forza* », che conduce alla ripresa della scena sopra le parole « *S'ella m'è fedel* ». Il coro « *Quando notte di cielo cuprea* » presenta quel carattere brusco, proprio della musica Verdiiana. La cabaletta è chiara, svelta; ma parebbe non esce dal comune.

La cavatina di Elvira (soprano) ha un andante « *meta di Arriva* », che porta un azzurrismo certo, il quale, per certi salti fantastici della melodia, tratti un poco della musica germanica, di quelle specialmente assegnate al ballo. Ancor qui incontrasi uno di quei periodi da me appellati di slancio, sopra le parole « *per centri e lontani dargli* », e nel quarto periodo un accompagnamento fioco e ricco di ornamentazione alla Bolina. Leggiera come è la cabaletta.

Nel duetto che viene appresso tra Carlo ed Elvira, il Fo di ha seguitato quella forma variata come fece nel *Macbeth*. Un fratto coro di cabaletta a questo duetto, e non trae d'alcuno il suo effetto che dall'armonia, e dal lusso di voce.

Segue la cossutta di Silva (basso), che si riduce ad un anafato, freddo per la musica come per la scena.

L'adagio del finale 4.^o è un pezzo di grande rilievo. La scena pure è importante, cioè quando a Silva viene annunciata essere il re solai contro il qual egli, senza conoscerlo, si disponeva a batterlo. Questo momento solenne è reso magnificamente con gran maestria dal Verdi. Comincia senza accompagnamento quando il re, parlando sottovoce a Riccardo suo scudiero, si fa bello della sorpresa del vecchio Silva, ed alterna la sua voce con quella di tutti gli altri attanti per l'accaduto. Dopo 13 battute entra l'orchestra, che accompagna un canto grandioso, operando un distacco così efficace, che fa senti allargare il cuor. Questa canto è rispondente bene alla naturalezza della scena, se non è troppo acconcio alla parole che il *Piero* ha posto in bocca di Elvira e di Ermani. Il Verdi scampò in questa parte la più logica del *Piero*.

Si vede in ogni adetto di fare una osservazione importante rispetto alla scrupolosa osservanza del significato delle parole, la quale può condurre il maestro a gravi errori, qualora egli non sia capace, o per natura o per arte, di quella sana critica necessaria a distinguere quando abbia o no il posto colle parole convenzionalmente espresse la scena. Secondo il naturale procedimento del cuore umano senza di che il maestro è spesso nel caso di aggraviare colle musica gli spropositi creati dal poeta. Nell'adagio che ora abbiamo notato, il Verdi, tutto intento alla scena quale natura la vuole, e non quale folla in ogni suo posto il poeta, tenne conto soltanto

di quelle parole che gli convenivano, e alle altre nulla badò. Né si lasciò distogliere, per male intesa sabbelliana al posto, dal significar quel drillo canzonico, ove lo indirizzava la forma del suo ingegno. Sarebbeu però desiderato, che il Ferri avesse fatto combarsi al posto in alcuni punti le parole, specialmente quelle di Ermete e di Elvira, le quali contrastano troppo colle musiche immaginate del maestro. Vorrei adesso ch' il lettore ben meditasse sopra questa osservazione, per convincersi, che non sempre, ove le parole e le note non s'accordano, debbasi la colpa imputare al maestro; ch' taluna volta nasce dall'abbaglio del poeta, il quale non ha compreso bene l'effetto sonoro, e non lo sapea quindi significare convenientemente con le parole. È stato detto che non di rado abbia il Ferri scritto la musica prima delle parole. Un tal procedere non posso condannare in tutti; non, come taluni fanno. Sarebbe da desiderarsi il maestro, non agli occhi indifferente alle parole del poeta, ma non quando toccato da una data situazione, e avendo innegante gli la musica suonata, ch'inda al poeta di dar forme poetiche a quelle idee che sono cose per la mente delle stesso maestro. Il Cusi scrisse un melodramma per beffare quel maestro che vogliono prima la musica e poi le parole; ma con questo non si scrisse per nulla colare che adoperano come il Ferri lo farà il Cusi lo può parlare il suo maestro.

Tu regni, poeti siete morti
 Jemio, parlo d'altro! Che mai
 Credevo che dei regni si parlasse
 Alle vostre parole?
 Ma per te oggi, maestro di ree!

Ma pure questa musica continua
 Ch'è espansa al melodismo, e non — a base

IL MESTRO

La sua musica ha questa diversità,
 Che può ritrarsi o tendere a spargimento

Oggi, per verità, sono ben pochi quei maestri che scrivano la musica prima della parola, ma vanno in voce incontri a due scuole ugualmente dannose; o di non curare affatto il significato della poesia, o di curarlo troppo servilmente. Debbono consigliare i maestri ad evitare colla stessa sollecitudine ambedue questi eccessi così contrarii all'incremento della musica drammatica. Se il poeta avrà bene compresa la situazione, il maestro non avrà altro a fare che vestire convenientemente di note la poesia; ma quando venga meno il poeta nell'ufficio suo, può il maestro immaginare la musica convenientemente alla situazione, senza darsi briga della parola che trova, facendola poi cambiare per adattarla alla musica. La storia di questo finale è poco felice. Nell'ottavo capitolo, il motivo che Ernesto canta in segreto e viene ripetuto da Elvira, non è punto bene applicato alla parola; oltre di che, la melodia è pochissimo grata. Quando entra in maggiore troviamo un crescendo, e squilibrio di tonalità, privo di espressione, e che, per l'andamento e per il ritmo, imita servilmente la storia nell'introduzione dei Lombardi. Del diminuendo, e della sospensione, che precedono la ripresa del predetto crescendo, se non risulta piacevole effetto, sorge nulladimeno qualche cosa di originale e di nuovo.

¹ L'introduzione dell'atto secondo, assai vivace e leg-

giadro è il *galop* con cui Questa pensa ha la sì "accusando un altro pensiero musicale, che si sviluppa alla quinta del tuono, di ritmo diverso dal primo, ma quasi pesante, e già pare che il Verdi ce lo stia messo colla intenzione di far meglio spiccare il primo pensiero. Ma mancano al secondo pensiero le qualità che occorrono a renderlo una efficace preparazione. Si osservi nel primo pensiero musicale la seconda frase del secondo periodo, ove ingegnosamente è adoperato un moto contrario fra il mezzo principale ed il basso.

Un tratto fra Elvira, Ernani e Silva, conferma un mezzo grado del tenore. Alcune inflessioni che intervengono poi tra soprano e basso sanno dell'artico, e sono poco dicibili. Una effluvia opaca il tenore dove ripiglia la voce la scena delle sue condizioni del rimanente questo tratto non presenta nulla di singolare.

Nel duetto fra tenore e soprano, si sfiora il Verdi di essere patetico e delicato ad un tempo, ma cede nell'effettismo, non essendo il suo ingegno inclinato al gentile ed alla delicatezza. Accorgendosi che il pensiero languiva, pare al principio della 47^a battuta un forte che finisce marcato alla 49^a, formando una frase che per carattere non sommano punto all'espressione cercata nel detto pezzo. Sento che, il discorso musicale in questo duettino procede vario, ma senza connessione. Brevemente, il Verdi lotta contro se stesso, ma invano — Segue la strofa del predetto duetto fra Elvira, Ernani e Silva, che è ingenua e drammatica: la parte che cantano all'unisono soprano e tenore per due volte, è di questa volgare, benchè non priva di effetto.

Nell'aria di Carlo (baritone) è notevole l'esplosiva natura e capote di alcoolismo, ove le note vogliono esser cantate in modo assai violento, entrando in concorrenza colla tromba, prima sulle parole « Se resistevi potrai », poi sulle altre « la vendetta del tuo re », ed altrove. Ben pensato è il peribiano di Silva con le parole « No de Silva il danzare », per cui l'aria si risolve quasi in un duo. La cabaletta contraddice l'andante mare, perchechè domanda apposta sempre della voce. La qual cosa delibano i musicisti studiosamente fuggire, affinché non accada che chi canta bene l'un pezzo debba necessariamente cantar male l'altro. Ed in vero, colui che può cantare con effetto il predetto andante mare, tutto bene ed con gio di voce, non può intarpotarsi convenientemente la cabaletta, tutta dolcemente e amore.

Il duo fra Ernani e Silva, con cui termina il secondo atto, è dialogato, e trattato in gran parte come parlante melodico. Poi, come Silva dice « ah rabbia », il parlante diviene armonico per poche battute. Il motivo che il Verdi adoperò ad esprimere la promessa che la Ernani di uccidere allorché Silva facciagli udire la squalla del cora, è troppo cupo, e disdice al cantare franco, leale e sincero di Ernani. Un poco momentato è l'u duo, quando invocano l'uno del cielo contro al nemistano. La stretta, ove ha parte soltanto il cora, che va tratta tutto ripetendo lo stesso canto *« Ah! »* senza Ernani e Silva, ha carattere guerresco, ed esprime convenientemente l'ira onde è *« Ah! »* il petto di ognuno. Un bell'effetto è la rianco, *« Ah! »* stringendo e crescendo fino ad un fortissimo.

Il principio del terzo atto, Carlo ha una cavatina.

L'azione era nata si svolge secondo la forma solita, e non che nell'appendice è un breve periodo di ferma, che incarna l'idea di periodo di assenza, in quel punto rivive il patto.

La scena della congiura si poggia da prima su porlande nate che alternata con un ricettivo obbligato, ora abbiamo non rinvia il carattere minuziosa, manifestando è poco felicemente espresso. L'unione « Si ridotti il *Levi di Carlotta* » è impetuosa ed energica. Nella che c'inviti a trattenerci torniamo fino al famoso attissimo, nel quale Carlo V, vicino alla tomba di Carlomagno, sente elevandosi l'anima alle più sublimi virtù, ed esulta tutta « conquistata la sua elemeata. In questa parte si dimostra si poggia una scena, che tocca il sublime per il concetto, e non può mancar mai di commuovere fortemente, perchè la venerazione de' sepolcri è legata nell'animo umano, e se ancora le ossa, questa più oscura dobbiamo la mente di coloro che hanno illustrato il genere umano? La elemeata poi è una virtù dell'animo, che si distingue dai bruti, cui quali « uomini abbiamo l'ira e la vendetta » essa è dote sublime, che in ogni tempo e luogo desta meraviglia e rispetto. Ed in questa scena finale si riconoscono, e insieme profondamente, la religione de' sepolcri, e la sublimità del perdono. Il Verdi sapeva elevare all'altezza del dramma, ed ha scritto non di quella pagine, che non andrà certa dimenticata. Come testo incominciata « Oh Sonno Carlo », un ordine per ora è portato a nobili affetti, non può rimanere impo- (e) e quella mente, che così bene interpreta quegli « nobilissimi affetti. Il secondo periodo di questo è «

allorché Carlo dice « Perdono a tutti » è dichiarata. Cautale complete è un tratto che s'accosta al sublime, imperocché ogni cadenza, ogni ricorrenza, ed anche ogni studio di piacere all'orchestra, sarebbe stata allora fuori di luogo, ed avrebbe distrutto quel punto in cui il maestro si sull'altro attendere doveva, se non a scatenare nell'azione dello spettatore, e trasportarlo efficacemente. D'un effetto magico è poi il fortissimo « A Carlo quanto a gloria e onore »; quantunque altro non sia fuorché una continuazione cadenza in maggiore. Onde si conosce, come anche dalle cose le più semplici, adoperate opportunamente, si possono creare i maggiori ed i più stupendi effetti. Dopo questa cadenza, è ripresa in armonia di tutti, in maggiore e fortissimo, una breve alterazione, la prima parte del pezzo accompagnato da un basso continuo. Dopo di che, il baritone continua la seconda frase in minore, accompagnata a intervalli dagli altri personaggi, e dal coro. Attacca perciò un altro pensiero musicale, di cui Carlo canta la prima frase, che viene completata all'unanimità da Elvira ed Ernesto; dipoi lo stesso Carlo comincia la seconda frase, che partorisce il tenore ed il soprano baritone; ha poi luogo, in un secondo periodo di 4 battute, un forte, un fortissimo ed un crescendo di bellissime effusioni, e chiudesi il secondo pensiero. Nel fortissimo si noti un moto contrario generalissimo. Si ripete così tutta il secondo pensiero, e con semplicissimi cadenzas finisce l'aria, ed insieme uno dei più bei pezzi che abbia scritti il Verdi, e che possiede la musica.

comincia l'ultimo atto con una festa da ballo, e coro. Il coro dell'orchestra su cui il coro canta come in un

parlante armonico, è gracioso, ed ha un certo sapore forestiero così per il ritmo, come per alcuni salti di nota; e si rammenta, sebbene in altro tempo, un motivo della sinfonia dell'Oberto di Weber, quello specialmente che appartiene all'aria di Boris nel secondo atto di detta Opera.

Segue il finetto finale tra Elvira, Ernani e Silva, che va pure annoverato tra i più bei pezzi di musica, e tanto per certa novità della forma Sono 95 battute di un andante mosso, in tempo $\frac{3}{4}$, che formano 50 periodi, e breve cadenza; i quali succedendosi l'un l'altro, talvolta ripetendosi senza e con qualche modificazione, costituiscono, per la affluenza loro numerosa, un solo pensiero musicale con variabile varietà. La melodia prima alternasi fra il soprano ed il basso; poi passa al tenore, che in alcuni punti va all'unisono col soprano, indi è continuata dal basso ora all'unisono col soprano, ora col tenore; e presso tutti insieme concertando pongono fine al finetto. A mantenere una certa unità in tanta varietà, il Verdi ha dato al basso la frase « È vero o donna il piangere » che ripetesi più volte appartatamente, e che spicca con molta effetto scenico. Incontrasi in detto pezzo anche richiamo di modulazioni; si esce in vari punti con diletto dell'orecchia, e non lo si affida solo ora nelle prime quattro battute vengono usate 9 modulazioni. L'idea di adoperare un solo pensiero musicale, che diviso in più frasi e periodi si applichi a diversi personaggi, è buona idea; ma di cui non va abusare, perchè la memoria musicale degli ascoltatori è limitata, e perciò non conviene affaticarla obbligarla

a liberare più che non comperti la facoltà sua, senza che, si richieda che il maestro non spinga con altre la varietà sua a rendere impossibile la desiderata unità nell'istruire. Trovansi anche presso gli antichi esempi di varietà, analogi a quella ora notata: ed il greco Socrate, nel suo *Euthe*, ce ne fornisce uno notevole nel trattato del secondo anno.

In quest'Opera il Ferdi volle, a studio, in alcuni punti importanti, adoperare dei ritmi ora l'accento musicale se trovasse fuori del luogo assegnatigli naturalmente nella battuta. Per la qual cosa la melodia si avvicina alquanto alla musica germanica. L'accento musicale è sentito per istinto dagli Italiani moderni, inascolti non v'ha chi nel sentirla non. Dice Italiani moderni, perchè gli antichi mostrano nelle loro Opere di non averlo conosciuto. E di vero, essi ripetevano la melodia variando ogni volta le loro posizioni nella battuta; come puoi osservare, per esempio, in una *Canzone* di *Alessandro Scarlatti*, nell'aria che incomincia « *Fortanah mio meriti* ». L'accento musicale non fu rispettato ancor dal Pergolesi. Si osservi il dactilo della *Scena padrona*, che dice « *La cosa* » a quegli *arabisti*, ove la seconda sillaba di *arabisti* corrisponde al secondo quarto della battuta in tempo ordinario. L'accento musicale è naturalmente nel principio della battuta, e poi alla metà della medesima quando il tempo non ordinario. In Germania poco badasi a queste cose, e perchè non lo sentono come noi, e per altro perchè non che sia « *richiede* fra mille esempi l'esempio » che « *è* » inascolti nel terzo atto del *Freyschutz* di Weber, e « *è* » inascolti. Varii battute l'accento musicale è posto nel

atamente sul terzo stacco in cambio che sul quarto. Non è a disconoscersi, che questo contrasto fra l'accento naturale e l'artificiale, e che possiamo chiamare contro-accentuazione, non rechi talora volte molto diletto; ed è cotale sorta di diletto, che cercò il Fordi in qualche parte dell' *Ernest* con alcuni ritmi strani. Noto mi dilungarei se volessi indicare tutti questi punti; mi limiterò a notare l'ultimo incontrato, che è la frase « *Il nono e danno il piangere* » nell'ultimo terzetto, ove si ripete *il nono* accentando sul secondo quarto, che non porta naturalmente l'accento.

Altra osservazione farò sulla melodia di quest'Opera, la quale sembra per lo più composta di note che ascendono. È questo un segno di vigore, che non doveva mancare al Fordi, tanto meno che, come nota il Gretry, sono proprie dei giovani le frasi ascendenti, e degli spiriti stanchi le discedenti. Serro d'esempio la cantilena della cavatina di Elvira « *Tutto speranza io* »

CAPITOLO QUARTO.

I DUE FIORANI.

Se alcuni dubbi erano tuttavia rimasti nell'animo di qualche Italiano, circa al maestro destinato a raccogliere l'eredità del Buonetti e del Bellini nel mondo musicale, certamente il successo dell'*Alceste* deve averli fatti al tutto svanire. Dopo del quale, quasi ad una voce in Italia venne riconosciuto il Fiori degno successore dei predetti maestri. Ma altre Opere doveva ancora scrivere questo maestro per essere veramente acclamato in Europa.

Allorchè consideriamo che ora non fosse oggi il Fiori, potrebbe un nuovo *Lomartini* esclusivo, e forse con meno torto, essere adesso l'Italia, in fatto di musica, la terra dei morti; dobbiamo ammirare non però, ma con una gratitudine verso il bell'operaio di Bassano, il cui è la successione gloriosa nelle arti il nome italiano sopra tutta la superficie della terra. E tanto maggiore sarà la meraviglia, quando più numerose vedesi lo stuolo

de' maestri compositori, che al Verdi si parvero d'istinto a contrastargli la via che doveva condurlo a tanta gloria. Dal 1848 a tutto il 1857 vennero rappresentate in Italia non meno di 641 Opere nuove, delle quali ecco il prospetto, che ne mostra il numero in ciascuna anno

ANNO	OPERE.	ANNO	OPERE.
1848	43	1852	37
1849	33	1853	40
1850	36	1854	46
1851	38	1855	59
1852	32	1856	46
1853	30	1857	53
1854 (1)	14	1858	30
1855 (2)	—	1859	45 (3)

La maggior parte di queste Opere sono pezzi e al più secondo tentativi di giovani maestri: l'eccezione può costituirsi anche il numero straordinario de' compositori. Non ostante questa abbondanza di Opere e di maestri, non fu così povero l'Italia, perchè non si trovò con un solo maestro. Dovendo un solo maestro, non si vuol già intendere che non siano altri maestri di merito, ma solamente che un solo oggi è capace di soddisfare al gusto musicale del pubblico, non pure d'Italia, ma del mondo. Il gran destino, cangiabile come un colosso, ebbe nondimeno degli amici, che con lui parteciparono il lavor popolare. Il Verdi in voce fin qui non ebbe alcun rivale che gli facesse ombra. Non pertanto anche altri maestri scri-

(1) Gli avvenimenti politici avendo turbato ogni sorta di spettacoli musicali a teatro, non fu possibile rappresentare le opere nuove: solo dopo la metà del Luglio.

(2) Per la ragione che nella città procedendo l'aria ad infuocarsi, non si potea più recitare le opere nuove.

(3) Nella città di Milano fino a tutta l'ottobre erano già uscite 21 Opere nuove.

sare belle Opere, sebbene non come la sua inventiva. Il *Mercurio* ed il *Poeta*, che non possono le penne, comporre delle Opere ove non mancano certamente molte cose preziose. Fra i nostri maestri, moltissimi possono vantare successi strepitosi, cioè applausi schiamate; ma i loro lavori s'abbiano il tempo sempre inaspettato e pronto. Il *Poeta* non porta seco da più anni una vasta libreria sulle diverse sorta delle *Pratiche*; e ciò non è poco. Ma il maestro che non vuole certo dimenticare il *Trattato* *Metodico*. Che voglia esaminare le sue composizioni sono fra le quali i *Discorsi* e le *Memorie di Agricola*, potrà agevolmente conoscere le gran dottrine, ed il bel frangere di questa egregia composizioni. Di altri maestri potrà intrattenersi, ma questo sarà forse un altro mio lavoro.

Una delle cause di questo decadimento della scuola in Italia è l'ignoranza de' maestri, i quali, in generale, sanno poco più che leggere, e sanno ancora poco più nello studio dei classici trascurati, onde che sono privi di quella erudizione che è indispensabile a chi vuole nell'arte progredire e non retrocedere. Una prova di questa ignoranza è il viver dei molti giornali sollecitati italiani, così di tutti quei leggendari letterari, che assumono le vesti del giudice senza sapere un'eco dell'arte intorno la quale vogliono pronunciare. Si crede da molti che ognuno possa parlare di musica, come di quell'arte che non richiede nel criticante se non un certo buon gusto il che è falso. Certo un certo buon gusto non si giudica né di musica né di pittura né di altre bell'arte; ma occorre studiarla con cura, e lungo esercizio dell'arte che imprendi

a considerare. Narrai che Apollo possiede una volta un suo quadro in mostra; davanti al quale passando molti curiosi, fra questi fu un catalago che notò certo difetto nella stoffa delle scarpe di una delle figure dipinte. Apollo non s'ebbe per male di ciò, ma ringraziò dell'avviso il catalago, il quale imboldivito allora soggiunse che gli porreva forse anche altro difetto nella gamba. Apollo allora gli rispose: « catalago non passare più su che le scarpe ». Così può dirsi a molti giornalisti. Due o tre periodici antichisti fanno lodevole eccezione, ma ciò non ostante, bene e nociva frutto recare possono, imperciocchè non son lette nè pregate, e dare a dirsi, nè anche dai maestri i quali, attese la loro incolta mente, non sono capaci, dico del più e non di tutti, di intendere altro che quegli articolacci stupidi dettati dagli ignoranti. Per la qual cosa si vede che in Italia, terra della mezza, non possono non che vagliare vagabondamente, ma vivere soltanto i giornali critici.

Ma passate al cielo che rivoltano e dolere; sollecitate dell'ignoranza de' giornalisti, che ci potranno dire allora felici. Ben altro spettacolo ci si pare incanti, che ci fa salire al volto il rossore per la nostra mala avventurata Italia. Despero voglio la nostra patria colla speranza che il male peluso possa trovar più agevolmente la sua medicina. Oggi una gran parte dei predetti periodici teatrali servono solo ad un turpe traffico di lodi e di biasimi; traffico esercitato dagli uni sotto il manto dell'ipocrisia, dagli altri impudenteramente alla faccia del sole. Vagabondi senza coscienza prostituiscono la loro penna per scindere la verità e la castità degli uomini. Molti ' re

troppo semplici, una stimeranza pessima, oggi che tanto si predica di morale, che non di notte, nella nascon- sta borghese, ma di pieno giorno, nelle capitali adoper- la stampa, istrumento di crudeltà, come arme di barbarie a molestare e denigrare le persone, nel pretesto di cri- tica, al solo scopo di estorcere danari da esse; si vorrà credere ancora che si faccia uso delle stesse stampe a celebrare e glorificare, e per poco a divinizzare coloro i quali obblino pagate le taglie imposte loro da questa nuova specie, e non meno terribile, di monarchi.

Se la letteratura in voga è la sprechia della civiltà, dobbiamo piangere per l'Italia; e tanto più che siffatta corruzione del giornalismo non vedesi in altri paesi per- venute a tanto eccesso.

Ma rientriamo nella nostra materia, lasciando che al- tri s'adoperi a porre riparo a questa nuova peste intro- dotta fra noi, la quale ogni dì più s'allarga, e fa mag- giori vittime.

Il successo dell'*Ernani* fu stimolo al Verdi di segui- tare nella stessa via del dramma profano. A quest'efflu- to venne al *Paese* consegnato un nuovo libretto, e scrisse i *Due Foscari*, trasudando il concetto e la tela, con non troppo arroccamento, da una tragedia del Byron. Il quale, in una lettera al Murray, confessava che questa sua tra- gedia è troppo semplice, e perciò incapace di penetrare l'animo degli uditori. D'altra parte, alla musica si addi- cava le passioni d'indole arpanarra, ed in questo lavoro dominano invece quelle contrarie, come sono il sospetto, il terrore, la simulazione, la dissimulazione. Senza punto neppure la fama del Byron, è lecito tenere questa tra-

giuda per altro momento, e non pari all'ingegno dell'autore. Il Jeffrey così giudicò tale ingegria e tutta l'importanza di questo lavoro consiste in sentimenti così particolari ad un solo individuo, così bizarri, così eccentrici, che non eccitano singolaris veritas e, sono non pertanto siccome sono importanti; nè tacere al dire della magylica anima finale; ma tutto ciò non basta a salvare la ingegria.

Il melodramma del *Padre* è concepito nel modo che segue. Jacopo Foscari, figlio del Doge Francesco, veduto in Venezia dall'esilio, per rispetto de' Dieci è nuovamente condannato ad esiliare; ma gli si nega di esser seco la consorte Lucrezia ed i figli, affine di aggravare maggiormente la pena, che come grato, in cambio della morte gli venne assegnata. Il Doge, sconvolto dal terrore, non osa difendere il figlio nè pregare per lui. Jacopo nel partire crolla; e la notizia di sua morte giunge ad un ora sìle: accolla il Doge con le prove di sua innocenza. Il Doge, che per gratificare i Dieci, aveva mostrate certa durezza verso il figlio, è costretto poi dagli stessi Dieci ad abdicare, sotto colore che, cedente per gli anni e per il dolore, a lui occorre quiete e riposo. E non prima ha egli deposte le insegne ducali, che una tempesta scuote l'edifizio d'un nuovo Doge. A quell'istante Francesco non sa moderare le allegrie ed il dolore, tanto che, vinto da credulissima angoscia, cade estinto.

In questo melodramma non trovi che un continuo pargustio del Doge, di Jacopo e di Lucrezia, sicchè manca quella varietà d'effetti, i quali valgono ad adornare le stitutive di qualsiasi composizione drammatica.

Il Verdi, nella trattazione delle difficoltà che il libretto gli opponeva, balucando nelle proprie mani, e ponendo all'opera un ordine, ed in pochi mesi questa opera partitura era pronta, e recata, nel mese di novembre del 1844, rappresentata in Roma sul teatro Argentina.

L'atto non fu troppo incoraggiante nella prima rappresentazione, ma di poi, senza contare per altro sulla estensione, venne meglio giudicata ed apprezzata. Tutti i *Don Fernan* sopra altre scene, ottennero sempre lo stesso, che se non è da aggiugnere a quello dell'opera, fu nondimeno assai buono e sostenuto.

Il primo coro « Salve a misera » è ben condotto, e la musica esprime convenientemente quel proceder mesto e rispettoso del consiglio de' vecchi, come vogliono le parole. Osservando ancora, che laddove si fa ritorno al vecchio principale, questa viene accompagnata ed adornata in modo diverso e più ricco, massime da un bel movimento del basso. Il potere musicale caratteristico di questo coro è più volte accennato nel corso dell'Opera, con molto senso, ogni volta che il Consiglio torna in scena; in quel caso impartisce all'Opera il vero colorito, e quell'unità che creata in ogni composizione il collegare una frase musicale ad una scena, o ad un personaggio, non è nuovo procedimento: venne questo usato dal *Wagner* con molta ingegno, e spinto poi all'esagerazione dal *Wagner*.

La cavatina di Jacopo (senza), che viene appreso, comincia con un preludio mesto di 14 battute in sol minore che ritorna opportunamente nel terzo atto, quando esso entra in scena per andare quindi in esilio.

Dopo breve ritardo, l'orchestra forma la scena sinfonica con bella musica imitativa, che prepara le parole «freno del mio nodo». L'effetto principale sta nel fatto, che la sua specie di frenata con due note che procedono ricolamente. Questo frenata si alterna con varie risposte degli strumenti ad arco, i quali poi vengono rinfrenati da altri strumenti a fiato, sempre dolcemente. Da questa imitazione prenderà occasione di fare alcune considerazioni generali.

Gli va rammentato che il fine della musica non è propriamente l'imitazione, la quale viene adoperata talora soltanto come espediente, per determinare, se non per conquistare, l'efficacia del linguaggio musicale. La imitazione materiale, avvicinando la musica al linguaggio comune e particolare, l'allontanava da quel linguaggio indeterminato, universale, spirituale, che forma il pregio suo maggiore. Nella musica strumentale potrei, con qualche riserva, usare quest'artificio dell'imitazione, ma lo fuggirei nella musica vocale, ove è spesso una suggestione ridicola.

Mi sia lecito di porre a riscontro la musica strumentale e la vocale, colle mimica e la declamazione, per mettere al chiaro che, come riesce assurdo e ridicolo di declamare con gli stessi gesti che il mimo fortissimamente adopera con certa suggestione, perchè non ha pronta la parola per significare convenientemente l'idea, così è contrario ad ogni stato pretesa dell'arte, ed al buon senso, ed all'effetto colaudico, il volerlo mediante il suono la parola che si canta, quasi che il senso della parola potesse mai riuscire per avventare senza aiuto di : «llo d'un gruppo di note.

Vero è, che nella nostra vocale la melodia spesso presenta analogia colla declamazione, e per certe inflessioni di voci, e per l'autorità e gravità, ed anche rispetto al ritmo; come quando vogliamo esprimere l'ira vorremo, o il pianto, o il singhiozzo *ce ce.*, *ceia* simili così non è ragionevole dire, che la musica abbia per fine d'imitare la declamazione, conciossiachè debbono vedere in questo fatto una semplice coincidenza, nata dal possedere entrambi, comechè in grado diverso, i medesimi mezzi di espressione. La declamazione e la musica non devono sembrarvolamente contraddirsi, quantunque non vogliam per loro confuso, fino a meritare ad altri quel rimprovero che Giulio Cesare mosse ad un oratore dicendo: « tu parli troppo se canta, e tu canti troppo se parli ». Non conviene anzi confondere l'imitazione materiale coll'espressione. Nella *Creazione di Mosè*, quando dopo le parole « e si fe luce » si passa in maggiore con un *fortissimo*, non si pretese già d'imitare la luce, ma bensì di scaturir nell'anima quel senso di soddisfazione, e di sorpresa, che accompagna ugualmente le impressioni che fa su noi la luce improvvisa. Così ancora negli *Ugonotti*, quando nel coro della disputa tra le dame cattoliche e le protestanti, troviamo adoperate certe dissonanze da seconda minore, e maggiore per esprimere il cicalleggio di quella bandiera, non possiamo rimproverare il Meyerbeer di imitarne le parole colla musica: conciossiachè quel cicalleggio risulta dal suono delle parole o non dal significato loro. Nell'*Ugonotti* basta, per rappresentare il riso, sia bene talora questa imitazione materiale: come è nel *Barbuto del Barone* l'accompagnamento del-

L'orchestra allora quando Don Basilio dice: « come un colpo di cannone ».

Bisognerebbe poi la chiamerei quelle istituzioni, che riguardano la musicografia, come è quella di cui ventasi il *Grety* nel *Silken*, ove alle parole « *mon dans un doux exil* » è associata nota, che, per la verità diventa loro, formassero una linea circolare, a rappresentare la catena che circonda gli sposi. Non saprei lodare il Rossini, se nel recitativo dell'atto secondo del *Giulietta e Trilussa* in animo di disporre un mesto sulle note, sulla parola « la calce che vola dalla cima del monte ».

Nel punto ultimamente scritto del *Don Fausto*, l'imitazione della brenta non è condannabile certo mentre è sola l'istrumentazione, ma potrebbe tenersi per lo meno come inutile lodevole sopravvenuta di certo. È preferibile in ogni caso, che la musica e le parole si uniscano nell'espressione del senso natio dell'opera, scacchi, come in questo punto, nel dar risalto alla naturale impressione che ricevono i sensi esterni.

L'andante « *Del più mesto stile* » è un $\frac{3}{4}$ accompagnato in gran parte da terzine, che chiamerei note, le quali, invece della seconda nota, o del secondo accordo, portano una pausa. Farò su questo tempo, e su questo movimento e ritmo, alcune considerazioni, che i profani della musica potranno salvare a più pari senza danno, ma che ai maestri non sarà forse difficile il riflettere sopra.

Il tempo è l'elemento principale della musica, anzi è veramente l'elemento primo della medesima. La differenza di una nota dall'altra si riduce, in ultimo analisi, nella diversa durata, delle oscillazioni delle varie corde

lento è il tempo che produce la differenza delle note. E non solo le note, ma, mediante il ritmo, tutte le melodie nascono dal tempo. Tra le tante varietà del tempo, che meriterebbero speciale studio, ci contenteremo di considerare adesso il tempo $\frac{1}{2}$ il quale ha un carattere speciale, che lo rende proprio ad esprimere ciò che ha attinenza col pastoreale e colla caccia; ed è non proprio per le così dette *lazzarole*, ballate ec. Avvertasi per altro, che, secondo che il movimento è lento o celeste, e l'accompagnamento di una o d'altra diversa figura, l'efficacia ed anche l'espressione è differente: ed infatti, il modo delle terzine caste, che che tardi, e maraviglia si presta alla stessa usanza. Lento bisogna procedere con calma riguardo nell'impiego di quel tempo, e di tale accompagnamento.

Il carattere speciale del tempo $\frac{1}{2}$, e la limitazione della espressione sua, distingue molte volte i musicisti dall'ediprasta. La stessa Firdi nel *Salutschochester* non ha mai agitato il tempo $\frac{1}{2}$: nei *Lombardi* solo una volta nel coro « La bella straniera », e così pure nell'*Erani* nel 1.^o coro: e nota che si fa uno come l'altro coro hanno movimento allegro e brioso. Nel pendente australino, le terzine caste danno alla melodia un languore che ben s'addice all'animo di Jacopo Foscari, ma che non è forte obbligato il pubblico a parteciparlo. Nelle belle arti si ricerca la verità, ma quella verità che non riesce garrula. La caballetta è piena di fuoco, ma non pongo nulla di singolare.

La cavatina di Lucretia (soprano) è tra le migliori del 1761. Troviamo in questa parte ancora un preludio

di 7 battute, che caratterizza il personaggio di Lacer-
tia, e che ogniqualvolta costei compare, si ripete o iden-
tico, o simile per il ritmo. Un coro di donne, che prece-
de l'andante maschio è mescolamento, e battuto già sem-
bra raro: cosa rara nel Verdi. La melodia dell'andante
maschio, che comincia colle parole « Tu sei nel sguardo »
è assai tenera e pietosa. Egli è osservabile, che quando
il primo periodo d'un canto è bello, il Verdi, con molto
avvedutezza, gli fa succedere un secondo periodo pic-
colo di 4 battute, per poi tornare al primo. Giusta notoria
che i periodi di mezzo nel canto del Verdi sono, in ge-
nerale, variati assai e per la modulazione, e per il ritmo.
Nell'allegro di questa cavatina notasi una dei vagheggiati
periodi di sfasce sopra le parole « O patria » e, ove
secondo effetto produce il passaggio del re minore al re
maggiore con settime, per risolvere subito nell'accordo
di sol. Alla ripetizione della cavatina si omette il primo
periodo, che era innanzi a quello che porta le parole « O pa-
tria ». Così opera lo stesso Verdi nell'aria del soprano
nel *laale 2°* dei *Lombardi*, ove non ripete la cavalletta
da principio. Un coro di tenitori è di troppo freccia,
e la musica sarebbe più discorde e gento selvaggio.

La romanza di Francesco (battuto) è un andante 4,
ove nessun punto nel solo primo periodo. Ancon questo
punto è assai frequente.

Nel duetto « Tu par lo sei che giudice » assai variato
è l'andante, giusta la forma usata nel *Nell'andamento*.
L'allegro pure è variato: la frase del soprano però è tri-
stiale, una bell'idea è l'entrata del basso con un movimen-
to più lento. La passeggiata al maestro variando il metro

Principia l'atto secondo con un breve preludio eseguito soltanto dalla viola insieme al violoncello, che riesce leggiadro quanto mai. Si propone il Ford, stadiosamente quest' effetto? Se sì, per significare lo spettacolo sotto che regna dentro il carcere ove è chiuso Jacopo, non mi pare ben trovato — La Preghiera che canta il prigioniero Jacopo, non è certo tra le migliori cose del nostro maestro.

Segue un duetto fra Lucrezia e Jacopo. L'andante [è variata, e contiene qualche linea gradevole. Nella prima frase del soprano, il motivo si svolge sopra un movimento discendente dei bassi d'archette; ma non agguistando poi, non dimenticando quel movimento che è caratteristico, e me pare fosse stato meglio consiglio di non averlo adoperato ancor nella prima frase. Melodia sovrasina è quella dell' allegro del detto melodico, e che appartiene per la forma, e per il carattere, alla famiglia melodica della melodia che accompagna le parole « Ferremo a te nell' mare » nella Lucia del Rossini. La terza volta che si ripete in questa duetto la melodia « Speranza dolor ancora », il soprano ed il tenore vanno all'unisono, e l'accompagnamento consiste in un arpeggio d'arpa, mentre i violini e la viola pianissimo fanno lo stesso verso gli archi. Dal pianissimo si passa poi al fortissimo con bell'effetto di contrapposto.

Il duetto fra Lucrezia, Jacopo e Francesco è preceduto da un parlante melodico, il quale, contro al costume del Verdi, si prolunga forse troppo. L'andante è di una dolcetta tinta particolare. Comincia il tenore con una cantilena di tre periodi, l'ultimo de' quali, di quest-

tro battuta, è di *silenzio*. Segue il *basso* con *confessione* differita per due periodi, e di poi ripete insieme al *tenore*, armonizzato da *tenore*, il periodo di *silenzio* che già *Isopo* canta solo. Poi entra il *soprano* con un ritmo spensierato, effulgente, quale il *Fenil* ha spesso vagheggiato. In queste confessioni di *Lauretta*, che è di un solo periodo, incontriamo nella stessa l'accento musicale fuori del luogo suo naturale. Mentre canta il *soprano*, le altre parti concertano insieme tratto tratto. Quando tutti han parte essenziale in un periodo un po' sonnacchioso, dopo il quale si ripiglia il solito periodo di *silenzio* insieme e *fortissimo*; e subito con una frase cadenzale ha fine questo bellissimo pezzo. Come ognun vede, il *Fenil* seguita quella forma variata come fece nel tenuto ultimo dell'*Alcina*, adottando ancora qui un periodo, che riprendendosi opportunamente confonde al pezzo una certa unità.

Segue un *quartetto* che è quasi un *vaizer*, e non si può punto accusare ad esprimere l'angoscia de' personaggi. Si notano alcuni effetti di *contraccanto*; uno dei quali alla 64^a battuta del *tenore*, ove la prima nota, legata all'ultima della precedente *divisa*, non porta accento.

Il coro che precede il finale secondo è troppo monotono, ed anteriori al secondo è un *andante agitato* assai patetico, che il *tenore* solista, nell'entrare il *soprano*; dopo entra il *coro*, che insieme agli altri personaggi seguitano il pensiero musicale. Alla 45^a battuta, dopo l'entrare del *coro*, principia un periodo di 10 battute, ove sono alcuni begli effetti di *contraccanto* alla 7^a 8^a e 10^a battuta. Ripetuto quest'ultimo periodo, ritorna subito un

mentato obbligato, ed un breve canto, dopo il che riprendesi, con istrumentazione più vigorosa, e finisce nel battuto dell'ultimo periodo notato; e non potendo cadenza si chiede l'atto. La ripetizione della bella frase controtenuta dopo il recitativo, ha luogo dopo che è stato discesa l'attenzione degli spettatori, sicchè non produce una bell'effetto. Il tutto come, che non non è richiesta dall'effetto scenico il Verdi veramente non fa mai molto fatica nella riposta del motivo, nella quale industria il Meyerbeer ha tanto eccellente, e forse unico.

Utile cosa è il coro che apre l'atto terzo. La formula che segue è bella per la melodia, ed assai armoniosa.

Notabile per la forma è l'aria del tenore « All'infelice seguì ». Il terzo periodo di quest'aria viene iniziato dal soprano: poi seguita il tenore con altro periodo fino ad una specie di recitativo obbligato. Dopo di che, il tenore attacca un altro periodo di 8 battute, che è ripetuta fortissima da cinque voci nel coro in armonia. Indi il tenore canta la prima frase di un nuovo periodo, il quale viene compimento da tutti la seconda: e con breve cadenza finisce il pezzo.

Sull'aria del soprano « Più non sono » si nota uno dei migliori periodi di arietta sulle parole « Sorge in Foscari ».

L'aria finale di Francesco è il più bel pezzo dell'Opera. Bisogna aggiungere, che vi si unisce la più bella e più compassionevole scena del dramma. Il dolore ed il rimorso del Doge, che perdette il figlio senza averlo sospeso in sua influenza: ed il suo potere per lui solo, e la sua nel vedersi tutta la dignità che egli spera.

mantenersi per tutta la vita, l'ambizione che porta allorché si chiedono le vesti ducali, sono tutte importanti circostanze, che muovono gli ultimi e pochi per la sorte di quell'infelice vecchia. Il Ferri sapeva profittare di questa solenne situazione, e scriveva uno di quei pezzi nei quali il nome s'aggira in circolo con tutta la sua potenza.

Quest'Opera ti lascia un'impressione di malinconia, che ben risponde all'argomento. Concorrono a quest'effetto l'uso più frequente de' modi minori, i quali sono in essi maggior proporzione che nelle altre Opere antiche. Oltre a ciò, il *§* *And* con le terzine mate, adoperato in due atti, e così anche un *§* *And* con terzine mate, che s'incontra in un duo, non contribuiscono certo a rendere vivace questa musica. È curioso, che nessun cantabile è in movimento adagio in quel caso che aumenta quella varietà tanto necessaria a rendere animata la musica. La poesia poi, con un giusto confuso, coll'uniformità del concetto, col virtuosismo, ma pure poetico, ancor conjugato, non ravviva mai il calorito de' dramma, e, per conseguenza, della musica.

CAPITOLO QUINTO

GIANNINA D'ARCO

Nel mese di Febbrajo 1844, sulle scene del teatro alla Scala di Milano, rappresentavasi, per la prima volta, altra Opera nuova del Verdi, col titolo di *Giannina d'Arco*.

Il Solera, con tutto che inclinasse molto agli aggettivi neri, e fosse capace d'intendere nel suoi personaggi un certa esistenza, trasportando in un melodramma il fatto meraviglioso della pastorella di Domremy, non rimase ugualmente fortunata, come nel *Nibelungen* e nel *Lombardi*.

È noto che, nella prima metà del 15.^o secolo, Giovanna d'Arco credendosi ispirata da Dio, andò al re di Francia, cui promise liberare la patria consacrata dalle truppe inglesi. Dopo molti esami per discernere se Dio o il Diavolo la consigliasse, fu deciso che nulla in lei appaiva di contrario alla religione. Licenziata, ricevuta buona sorta d'armi, ella si pose in Orleans, ed esortando

avvenne entusiasmo nell'animo de' Francesi rivinto dalleventure, che quella città già da sette mesi assediavagli inglesi. Vittoriosa in altri combattimenti, tutto pareva arridere, quando finalmente cadde nelle mani del nemico. Il quale, giudicatale invirtù del demone, la tenne come arcaica abbreviatura sua.

Il meladramma *Giovanna d'Arco* mi porge occasione di fare, circa al fantastico ed al soprannaturale, alcune riflessioni, le quali potranno forse dare qualche luce e regola a quei poeti, che volessero trattare argomenti del genere di quello che ora si occupa.

Vengono ordinariamente confusi tra loro il fantastico, ed il soprannaturale; e nulladimeno la differenza è grande assai. È fantastico, quanto opera le fantasie nostre quando, col ricordo di quegli elementi che si conservano nella memoria, combinate nell'intelletto alcune immagini, che non produendosi in atto, non incontrano per conseguenza ostacolo nella materia, fanno trapassare potendo i termini del possibile, assumen posutto il sembrante del soprannaturale. Ma il soprannaturale propriamente detto non rimane già nel campo dell'immaginazione, donde nè pure prende origine, ma come effluvio di potenze sovramane, si manifesta per quegli atti, i quali e non appaiono come al tutto contrarij alle leggi che governano la materia.

Il fantastico, come opera dell'immaginazione, deve additarsi all'intelletto; e affinché abbia un ufficio utile, vuol essere un temperamento, che mira a rendere maggiormente impressi nell'animo i dettati della sapienza, moderandoli in alcuni fatti d'arvenzione, in guisa che

senza ne rimangano toccati dolosamente, ed anche così la memoria medesima il dillette.

Il soprannaturale, invece, è fuori del dominio della nostra volontà, e riposa la sua efficacia nelle sorprese che induce nell'anima. La ragione per nulla interviene a considerare quei fatti, ove si trova vista e della fede, o della credulità nostra.

Il fantastico a volte di finzioni, come nella allegoria, nella favola: il soprannaturale piglia argomento dalla storia vera, o da qualche popolare credenza, perchè sia tanto viva nell'anima dello spettatore. Il Roberto il Diavolo, personificando la buona e la cattiva inclinazione dell'uomo, e mostrandone il contrasto, è un bell'esempio di dramma fantastico, laddove il Monti può annoverarsi tra' migliori argomenti fondati nel soprannaturale.

Nelle operazioni di Giovanna d'Arco non possiamo apprezzare nè il fantastico nè il soprannaturale; londe rimane un personaggio, per così dire, sospeso tra terra e cielo. Anzi, quel farlo ispirato dal cielo, mentre nulla aggiunge di venerazione in Giovanna, perchè non trattasi di storia sacra, supplendoci non può l'entusiasmo di lei; imperochè non lo si vede nascer unicamente dalla nobiltà dell'anima. Non dobbiamo adunque meravigliarci se i Francesi non dicasi modesti ma troppe tenuti per questa loro liberatrice. E per contraria, il Fautore dettò un poema per straggiarla, e parla in derisione; nè è credibile, che parca offendere il patriottismo de' Francesi; imperochè leggevsi che in sulle scene del secolo passata, nel calore della rivoluzione, il popolo in furia ripeté, in una via di Orléans, un modesto ricordo in

piena e questa patria. Né vale il ricordare il poema che la gloria di Giovanna scrisse lo Chaptain, poete giustamente detto del Reillon, né la tragedia del Sautet, ben bene così; né le due *Marianne* del Delavigne, perchè, quantunque belle, mancano di quella sviluppo che varrebbe il soggetto, quando fosse bene addentro nell'animo di una nazione.

Gli stranieri ebbero maggior devozione verso questa orfana Francia. Il Sautley ne fece un poema non privo di qualche pregio. Ed è osservabile che, quasi nel tempo medesimo, che, come uomini d'istà, insularasi in Orleans alla memoria di Giovanna; inchinarsi, nel teatro di Covent-Garden in Londra, un autore che in una rappresentazione minima, pensando gratificare il pubblico, faceva nell'ultima scena vedere l'orfana Francia trasportata dall'inferno. Nelle successive sera la si vide accompagnata in vena degli angeli; il che promosse universali applausi.

La Schiller compose una bella tragedia su questa argomento; ma basta un esame un poco attento per rimaner persuasa, che lo splendore della forma, ed i concetti poetici, e l'abbondanza degli avvenimenti, ed il numero de' personaggi, obblighino subito a concedere l'interessante effetto del personaggio principale.

Ma che diventa questa orfana ancora quando, come nel melodramma del Soler, tutto si riduce semplicemente a questo orfano d'ignoto orfano; ed un Re quasi idiota, senza carattere deciso, di cui si fa menzione Giovanna; e ad un padre (quello di Giovanna) instaurato, e superstizioso, e frenato al segno di uccidere la propria figlia

di sogno, non trascurando il vederla trascinare la roga ? I cori poi degli spiriti maligni e dei buoni, (aggiunta del Solera), hanno del fantastico, ma non s'intossicano bene nel rimanente del dramma, e non cadono a proposito.

Il Firdi, lo dirò francamente, non poteva ispirarsi con questo argomento, ed infatti nell'artificio, e nella cura della forma, quel tanto di sogno, che non può altrimenti adoperarsi in un terreno così ingrato come è questo melodramma.

La musica è lavoro che chiama l'attenzione per un'aggiunta qualche pastorale, ora spuntano con bell'astrazione di parti, e con squallido gusto, il flauto, il clarinetto, e l'oboe.

Nel 4.^o coro de' Borghigiani, che apre il prologo, troviamo una melodia cantata ripresa da tutti all'unisono, e ripetuta poi in armonia; il che produce una varietà anche nuova. Si osservi in questo pezzo l'istrumentazione, specialmente il uso de' fuori.

Come nel *Due Focari*, così ancora nella *Gionanna d'Arca*, il timore, nella sua cavatina, canta un *andante* [con accompagnamento di terzina vocale. Sublime interrotta per qualche tratto dal coro, più la melodia ricomincia a grave. Viene appreso un coro di Borghigiani, i quali fanno un racconto di streghe e demoni. Questo coro, nella prima battuta di un [allegro vivace, comincia per il carattere, e non per la melodia, il coro delle malande nell'insidia del Mercadante, uno tra' migliori pezzi di questo autore, e che si allaga meritamente come modello nel suo genere. La celebrità porta l'impronta della Rqa Terzana.

L'azione della cavatina di Giovanna è piena di grazia.

Nel suo senso, il coro degli spiriti malvagi e quello degli spiriti celesti mancano di calore, mentre il primo. Vero è, che gli spiriti infernali, per penetrare l'animo di Giovanna, si adattano in modo da operare efficacemente, dando quanto più possono l'aver loro; ma non pertanto la imitazione non vuole spinta troppo e quel segno che non si distingue più l'ipocrisia dalle virtù. La musica è così ricca di mezzi d'espressione, che può nell'istesso tempo calare dei sentimenti contrari, in guisa tale che gli uni facciano velo agli altri; in qual caso il coro stesso richiederebbe di esservi come il celebre Meyerbeer usò il personaggio di Beltramo nel *Roberto il Diavolo*, e potrà eguale persuaderci di quanto assurdo.

La cadenza è acconciamente ripetuta. Si noti come cosa straordinaria nella musica del Verdi, che il primo periodo ha le due frasi di sette battute ognuna. Questa irregolarità non disdice con la passione dominica ferocemente, come in questo punto che Giovanna prende l'ultima e la spinta.

Il trattenuto a voci sole è benistesso così. Dopo questo, le tre voci, affrettano quasi sempre, riprendono con grand'impeto, dal secondo periodo, la cadenza della cavatina del soprano; e così finisce il preludio.

Nell'atto primo, dopo un coro di poco rilievo, s'incontra l'aria del baritone, che nell'andante e *Franto lo son io*, richiama il far grandioso del Verdi; ma nella più

La romanza « *O faldito ferito* » è un andante il senza terzina vocale; che non troppo si addice all'attenzione, ed alle parole: la melodia è però gradevole.

Nel duo del finale 2° fra agreste e tenore che dà prima un preludio, la cui interpretazione ci rammenta quella del duo d'introduzione al second' atto dell'opera. Nel cantabile « *Duques* » e quello ec. « alcuni che estrinse all'armonia senza adoperarsi come note essenziali della melodia, secondo che spesso usai Schiller; il che rende questa cantabile assai penetrante nell'anima. E inoltre osservabile l'allegro « *Vive al Temple* », imitato evidentemente da « *Speranza delle ancore* » del *Don Fancini*. Vi s'annesta un coro di spiriti maligni, per questo caratteristico.

L'atto 2° altro non ci offre degno di nota fuorchè l'andante del terzetto finale « *Ni forme d'un angelo* ». Quel pare tuttavia un], ma con accompagnamento ricco e variato. La forma direbbe Mercadantea, imperfezione è avvolta sopra un lungo pedale musicale, cantato la prima volta dal soprano solo, e poi all'unisono col tenore, coll'aggiunta delle altre voci. La stretta è debolissima.

La scena ultima è senza dubbio la meglio intesa in questa Opera. Il Salero seguitando le parole dello Schiller, che non badò punto alla storia, fece perire Giovanna per ferita ricevuta in battaglia. Il un quadro assai commovente di quello che ci mostra Giovanna moribonda, dal padre di lei riconosciuta innocente, apena costata per aver obbedito al cielo, e salvata la patria. Il Ferdinando questo quadro con abilità e con ingegno da per sé. Non ostante, questa scena finale è senza dubbio inferiore a quella del *Don Fancini*.

Non ormai ti resta che questa musica ti scriva, e

CAPIULO SESTO.

ALFIRA.

La musica della *Giovanna d'Arco*, come che dettata con sapienza e con molta cura, non insalò d'un palmo il suo autore, ed anzi, gl'arricchì ed i maligni narraro la morte. Laonde attendemmo con impazienza la riuscita dell'altra Opera uscita successivamente, l'*Alfira*, per giudicare meglio l'ingegno del Verdi.

Nell'agosto dell'anno stesso 1865 rappresentarasi quest'Opera sulle scene del teatro San Carlo in Napoli. Ove conseguì un successo di stama, tale a dire che le disapprovazioni furono impedito dal rispetto per il maestro.

Il Commerson, poeta di qualche valore, modellò il suo libretto sulla nota tragedia del Voltaire, *Alfira*. Ma questo argomento non fu meglio accolto alla scena ed alla musica di quella della *Giovanna d'Arco*.

Il Voltaire ebbe in mente, soprattutto, di porre e risentire i bassi frusti che si colpiscono dalla religione ben

intesa, con quei peccati che si guardano dalla superstizione e dal fanatismo. Il concetto primo di un tal lavoro si raccoglie nei seguenti versi, che Gustave, prima di morire, dice al suo fratello,

- Les deux qui sont nés ensemble ont une différence
 Les uns font commandé le maître et le vaillant,
 Et les autres, quand les bons sont de s'effrayer,
 Mordent de la pierre, et de la pierre.

analiti con infelicità dal Comaresse, come appressa:

- I nomi son rivoltati d'incroce...
 Molt'ho creduto lo s'ingliare...
 Io del mio nome solo la vera,
 Voi che l'opere di parlar.

Tutto questo è bello e buono; ma non è sentito che dalla parte filosofica della platea, parte meschina davvero. Oltre a ciò, è oggi questo un avvenimento che muove perfino del pregio dell'azione, la quale sempre sorregge le passioni; il che interessa nel tempo del Futuro.

Il filosofo di Ferry, preoccupato della dottrina che succedeva sotto il nome dell'evoluzionismo, non ebbe punto riguardo al carattere dei personaggi, né ai costumi, né ai tempi. Tutto il merito della tragedia, se par ve ne stia, dimora nel concetto filosofico, e nelle sentenze poste nel labbro de' personaggi. Ora, nulla più ha la scena la stessa che la prosa filosofica. La musica è il linguaggio indeterminato del cuore, e non quello preciso della mente, e se talvolta colorisce filosofici dettati, lo fa quando questi sono velati dalle stesse passioni.

Per questo rispetto adunque il Commaroso non poteva esser peggio consigliato nella scelta dell'argomento. Senza che, i costumi meglio accolti oggi nella scena musicale valgono essere quegli, quanto è possibile, più vicini a noi, ed adatti alle capacità degli spettatori; permacché altrimenti il dramma non potrebbe efficacemente, come si conviene, soddisfare la musica. Un rapido sguardo sulla storia del melodramma ci mostra, che da prima si eleggevano argomenti favolosi ed eroici, quali furono le prime Opere d'Asse, d'Orsillo, ed d'Armonio; che in progresso di tempo si trasse la materia dalla storia antica; e che finalmente adesso, possedendo la musica più mezzi di espressione che per l'adattivo, meglio si ascoltano gli avvenimenti contemporanei, o quelli almeno che pongon in rilievo le passioni ed i sentimenti, che appartengono a tutti i luoghi, ed a tutti i tempi.

Nell'*Alcina* l'azione è nel Faro, nel tempo che in quel paese vivevasi da selvaggi. Ma chi sono in verità questi Portuensi nelle tragedie del Voltaire? Essi, a ben guardarli, non sono altro che Francesi travestiti da selvaggi. Il Commaroso non per tanto prese in tal conto que' Portuensi, senza accorgersi che, da loro detti e dai fatti loro, dovean vista di aver per le mani usurato buona parte in Europa. Fu più avveduto il Fard, il quale, per uode d'imbroglio, li trattò, colla sua creatura, tutti egualmente come figli del vecchio mondo.

Prese il Commaroso tutte le contraddizioni del Voltaire, e ve ne aggiunse delle proprie. Il Parafinco Zamore comincia col dar saggio di molta moderazione e generosità salvando i giorni delle Spagnuole Alcure, e

finisce coll'uccidere e tradimento Guzman suo cenere e rivale. Questi, per il contrario, che ci si mostra in tal principio animato del massimo rigore verso i vizi, e chiaro ad ogni senso di pietà, perdona da ultimo Zamora che lo ha mortalmente ferito, e gli concede Alzira. Quale dovere edice, e quale amore di questi personaggi? Alzira poi, nella tragedia del Voltaire, è una selvaggia innamorata di Zamora, la quale, credendolo estinto, costretta dal padre di lei, sposa Guzman; indi, giunta l'editto del Camarano, è lo stesso Guzman quello che costringe Alzira a dargli la mano di sposa, minacciandola altrimenti di far uccidere Zamora. Questa violenza converte l'amore di Guzman in una brutale cupidità: ed in effetti, non si potrebbe altrimenti spiegare, che egli si soddisfi l'amor suo adoperando quegli ingenui stessi, che accosigli dovevano la pietà, cioè che testimoniassero l'affetto di Alzira per il rivale Zamora.

Il Ferd nell'edizione ha sopra questa ingratia tale disteso le sue note, sfidandosi forse troppo nell'efficacia della ragione sola.

Nel prologo presenta il tenore, il quale l'occupa pressochè tutta con una grande cavatina, che non manca di qualche espressione nell'andante; ma è molto comune nell'allegro. Il tempo ternario domina in tutto il prologo, per- ciocchè lo troviamo nel coro d'introduzione, nell'andante, e nell'allegro della cavatina. Non s'incontrano terzine nuove, ma per contro troviamo quelle terzine ed accordi, del cui abuso già volte il Ferd stesso ripete. Egli è certo che le terzine, quando non si mescolano veramente, pigliano un carattere breve, disarmonico, ed animato da

tenere ben desto l'uditor, per la quale virtù, non è strana che il Verdi inclinasse ad adoperarla. Non pertanto, quanto alle prime Opere del Verdi, a me sembra il rimprovero un poco ingiusto. L'abuso che fece egli delle tenute è più osservabile nelle Opere successive, come può raccogliersi dal confronto che sono per fare.

Esaminato i principali pezzi cantabili delle varie Opere del Verdi, asseriamo che nel *Nabuccodonosor* appena un quarto partono l'accompagnamento di termini semplici o composti: nei *Lombardi* un terzo: nell'*Ernani* poco meno d'un terzo: nei *Due Foscari* circa la metà: nella *Gioconda d'Aro* poco più di due quinti: nell'*Alcina* i due quinti precisi. Formata una gradazione delle Opere del Verdi, procedendo dal minore al maggior uso delle tenute, avremo la seguente serie: *Nabuccodonosor*, *Ernani*, *Lombardi*, *Alcina*, *Gioconda d'Aro*, e *Due Foscari*.

La cantina di *Alcina* è il pezzo che meglio spicca nel 4.^o atto; ma a me pare che, per un certo che di capricciosità e leggiadria, sia più presta discevole sul labbro di una qualche femminetta del nostro costume, che di quello della ricca figlia degli Inca.

Il largo del finale 4.^o è ben coordinato, ma non vi si scopre la ricca fantasia del Verdi; che anzi tutto il pezzo può ridursi ad un solo pensiero principale svolto prima del soprano, e poi dal medesimo ripetuto all'unisono col tenore in armonia delle altre voci. La *Caristina* che si lascia ad il baritone. *Amore de principa*, è poco più che un recitativo obbligato, o un parlante misto.

Nel secondo atto è notevole il duu tra baritone e soprano. L'andante agitato è molto espressivo, e quel parte

inseparati il ridere affannoso tende care al Ford. Non va
appo dimenticata la coibetità dell'aria del tenore.

Bisogna arrivare alla scena finale dell'Opera per tro-
vare qualche cosa di riguardevole. La situazione drama-
tica è commovente, e la musica non la colorisce male;
ma ciò non valendo, questa scena scade non solo al pa-
ragone di quella de' Due Pescari, ma di quella situazione
della Giovanna d'Arco.

Quest'Opera disgradisce poco qualche attore per reg-
gerla in piedi; ma la paratai conquisita fa insensibile,
tanto che cade ben presto come corpo morto nato.

CAPITOLO SETTIMO.

ATTILA.

È ognuno dettato, che nelle avversità aggravi una cosa riesce gli aiuti veri distinguere dal falso; ma non è meno certa, che la sventura ci porge ancora il modo di meglio mantenere la forza de' nostri nostri. Intervenne questo ultimo caso al Firdi. Il quale se, dopo scritto il Nabuodonosor, i Lombardi, e l'Ereani, poté dubitare che gli avversari non nulla contro di lui potessero per ragione di quel prestigio, che egli, quasi di sorpresa, aveva acquistata, e manteneva al nome suo, allorché poi, colle Giorno d'Arco, e coll'Altra, abbandonato, per dir così, il campo, non vide che arguisse ad occupare degnamente il suo posto, poté invece pigliar conforto non lieve, avvegnachè in favor suo non solo la propria forza vedesse, ma la debolezza celiando degli avversari.

Se però il Firdi ha potuto trovare qualche consolazione in questa sua necessaria distanza tutti coloro, di

contrario, che pensano al domani, non possono far altro che amareggiarsi per questa evidente decadenza dell'ingegno musicale italiano. Noi non dobbiamo illuderci, come si faceva verso del Fordismo, appropriando a lui casi obbligatoriamente, da rendere servitisti gli altri maestri, tantoché questi si stimino capaci, ora il Ford non lo era, d'illuminare chiaramente, nell'ora, conforme l'arrivo de' suoi amici, tenorio per corruzione del buon gusto al segno di avere al tutto straso presso gli spettatori il senso per la percezione del bello, tanto che, in qualche altro ingegno oggi appare, qual seme prima dell'alimento, più presto infracade, che germogliare. Queste due diverse opinioni s'illuminano egualmente del vero.

La musica è sottoposta, mi rincresco dirlo, in massima parte, alla moda, fino a questo punto per lo meno. Vedendo i maestri servire per soddisfare al diletto di coloro che frequentano i teatri, si trovano nel caso, ma si perdono la consapevolezza, dei cortigiani, se dir non vogliamo, de' parassiti. La musica cortigiana non sarà mai degna del nome di arte, come non sarebbero le pitture, le sculture, la poesia ecc., ove cortigiane le si volessero. Ma per buona sorte la musica non è cortigiana che per transitto, e non convinto che, procedendo nel suo sviluppo, acquisterà quella indipendenza e dignità che le si appartiene.

Nella musica del Fordi dobbiamo dunque riguardare il lato della cortigianeria, e quello della verità e del progresso che spetta propriamente all'arte. Quanto alla cortigianeria, molta ce troviamo, ed di ciò gli movimenti querela, concedendole una necessità passeggera; quanto

poi si lascia ricorreato dall'arte musicale italiana, mediante l'opera del Verdi, qualunque sia la sua importanza, esso non può negarsi da chi volentieri considera l'avvicinamento di quest'arte verso una più stretta unione con la musica ed il dramma.

Per far progredire la musica drammatica, occorre nell'infanzia, in modo che possa un giorno di crudele dramma farfalla spuntare liberamente nell'aria, occorre certo gran dose d'ingegno; ma per altra parte, non è poco da tutto, come l'uomo avvenuta, il farsi del pubblico cortigiano. Anzi è con tanta malagevole, che vediamo tutti giorno molti di costui comici cortigiani incontrare sorte per poco simile a quella dell'uomo della favola quando, geloso della carriera che il non riceveva dal suo padrone, si prova d'imitare con quel garbo che aggrazza, il festeggiare di qualche nobile aristocratico.

Fatto sicuro il Verdi della propria forza, non volle però abusarne; e nell' intraprendere la composizione di un' altra Opera, ebbe in animo di non fare una stella dell'Alcina.

Il Solera preparò il nuovo libretto sul noto avvenimento di Attila *Agrippina Dei Revi* in questo melodramma un poco di maraviglioso, ma che non offende il buon senso, nè diminuisce l'importanza del protagonista Nordine, questo Attila del Solera è ben diverso dall'Attila della storia, ed anche da quello che piace alla nostra fantasia. Parla, è vero, di stragi, di rapine, di vinti nelle piume; ma, per altro, ne mantiene il coraggio di nemici, tanto che dà il proprio braccio alla principessa Odabella senza considerarsi, che ponendo quel braccio in quel-

le mani la rivolgere contro se medesima: altro di ciò, quel buon marchese, riprende Ezio, ambasciatore di Roma, il quale, tradendo di tradire la patria, gli offre l'Universo (s'intende senza il sole, nè i pianeti ec.), per goderli liberamente l'Italia (non compresa nell'Universo). Odabella poi, nel momento che Fortebraccio, amante di lei, sta per uccidere Attila, scuopre il tradimento, e sapeva perchè? perchè vuole ucciderlo essa stessa; e per conseguire quest'intento si propone di sposare Attila: sacrato il giudizio e l'avvedutezza!

Dei personaggi di questa melodramma senza è capace di destare vera compassione, e avversione ben determinata. Nello stesso avendo il padre data loro un carattere energico, il Verdi sapeva cercarne profitto. Del rimanente vi sono alcune situazioni, le quali, come che epiche e forse non troppo ragionevoli, dettano campo al maestro di far valere l'ingegno suo.

Nel Marzo del 1846 l'*Attila* venne rappresentato per la prima volta in Venezia con successo lusinghiero assai.

Un breve preludio prepara l'Opera. In questo preludio domina il sentimento; per lo qual cosa non si dispone convenientemente gli spettatori ad un fatto, come è quello d'*Attila*, atroce e barbare.

La musica del coro d'introduzione nel Preludio, « *Orti e rapine* », aprisce accoppiatamente la prima di quelle parole solenne. La marcia che accompagna l'arrivo d'*Attila* è pomposa. L'aria che segue, « *Fino ti re* », cantata dagli Euri, è accettabile, popolare, ma, oltredichè manca di quelle varietà di ritmo che si trova in altre simili composizioni del Verdi, è senza traccia di quel co-

razza loro e barbare proprio dei soldati d'Attila. In queste parti non possiamo rimproverci di denudare dove sia l'autore dei cuori del Nabucodonosor e dei Lombardi.

La cantina di Odabella (soprano) va annoverata tra le più belle parti dell'Opera, e per espressione, e per varietà, e per la forma. L'aria stessa, segnatamente, porta l'impronta dell'anima indovinata di Odabella. In questo pezzo, ove si manifesta la linea propria dell'autore, con molto meno adoperato venne uno di quei periodi di stancie, tanto vagheggiati dal Verdi, sulle parole « Ma noi, noi donne italiane ». Dopo questo periodo di stancie trovasi un periodo a parlante, come in altri luoghi abbiamo notato, se non che coll'instrumentazione va unisca, per qualche tratto, e con bell'effetto, Attila colle parole « Bella è quell'ira no ». L'allegro pare è pieno di forma e d'energia, e mostra, per la venatezza sua, di scostarsi dal frase medesimo d'onde venne « Salvo già » del Nabucodonosor. Nella forma di quest' allegro, nulla però di nuovo. Nello spartito originale, che ho esaminato, vidi cancellata il primo concetto di questa cabalella, che era bruttissima, e volgare. E' cosa curiosa osservare, come mediante alcune mutazioni, in apparenza poco importanti, tornò in una delle più belle cabalelle che abbia scritto il Verdi.

Segue il duetto tra Attila ed Eala (basso e baritone). L'aria stessa è degna del nome del Verdi. Il canto di Eala è lungo, grandioso, espansivo, alla maniera del carattere del personaggio conveniente, come pare all'arditezza del progetto che l'animo. La prima frase non porta che una sola modulazione alla quinta del tasto, senza nascere per questo né sordide, né insignificante. La risposta

d' Attila, in modo misero, con altre cose ed accompagnamento, e con molte più colere, come ancora l'antico in la ^a maggiore sopra le petole « *Ed nel fessello suo* », produceva il migliore effetto. Quindi in modo improvvisa, e con giusta sorpresa, riprende Elio la sua bella frase « *Aras tu l'uscire* », se non che le ultime lettere dell'*uscire* non sono più e quelle che le precedono, o chiudono il verso un poco indeclinata. L'*uscire* è un pensiero triviale, e disegrata sopra la vecchissima stampa dei poeti di questa specie.

Troviamo poi il preludio di un caso di Eozonia, ove a forza di sentire dimandato si vuole lasciare la tempesta. Il coro, che viene appreso, è assolutamente grave e religioso. Finché il quale, comincia la musica iniziale del sorgere del sole. Ma questa musica non è terminata giustamente intanto, imperocchè tra la sua efficacia dell'ausilio; in effetto, intanto di un oroscuro a poco a poco, il che può ugualmente appartenere al suono, come alla luce, e come a molte altre cose; ed altrimenti, si vuole esprimere il piacere che sentiamo nel passaggio dalla tenebra alla luce, nel farsi pervenire quello dal passaggio dal piano al forte, dal minore al maggiore, come pure quello che in noi si produce per la risoluzione degli accordi dissonanti, massime quando si prolungano in gola da rendere più desiderata la risoluzione consonante. In questa parte non mi pare abbia il Verdi conseguito perfettamente lo scopo, non perchè manchi il accordo, il passaggio dal minore al maggiore *et*, ma perchè non posso intendere che voglia significare quel ritmo di cui ha fatto uso. Il quale, perchè inutilmente, meglio che il sorgere del

sole, non d'arabo, avrebbe inteso un arabesco. Preferisco il sorgere del sole di *Feliciano David* nel deserto, come che inferiore a quello di *Bojardo* nella Creusione.

La cantata del tenore ha delle parti pregevoli. L'andante, accompagnata delle solite levissime, ha quel carattere esatto e franco, mediante il quale il Verdi seppe così bene penetrare nell'animo degli uditori. Dopo 85 battute, il canto è interrotto dal coro per 4 battute; dopo di che, il tenore riprende con bel garbo il passo di rianzo: e *le ti vedrei fra gli angeli* &c. L'allegra è debole nella prima frase, ma la seconda di 8 battute è bella, vigorosa, tanta che il coro suoni opportunamente la ripete all'unisono.

La romanza di Odabella, che apre il primo atto, non offre di notevole se non un accompagnamento instabile il rumore del rio, ed il fruscio dell'aria. Le suggestioni di chi attende l'amante suo non sono punto espresse.

Il duetto fra soprano e tenore merita qualche attenzione. L'andante è di forma variata, secondo quella usata nel *Nabuccodonosor*, e diversa. L'allegra più di offrire un ritmo non costante, e che rammenta, per la sua lievetà, il *lar Polichino*; ma con bel corredo di chiaroscuro, e senza tante sponzature. Le voci vanno sempre all'unisono; ed una base s'accorda fra loro, l'altino è bellissimo.

L'aria del basso è senza dubbio delle migliori che abbia scritto lo stesso maestro. L'andante è un canto largo, e sereno, con bene impostacoli certe progressioni, le quali accompagnano le parole che *Attila* ripete come udito in una sua visione; e finisce in maggiore molto più vigoroso. La forma presenta novità, e sorprende tanto la

varietà senza offendere la unità del disegno. La cobaldina ha nerbo, e ben s'appropria al personaggio.

Il Fendi ha spiegato magnificamente l'ingegno suo nel fine di quest'atto. La situazione pure è bella. Attila, che disprezza ogni ostacolo materiale, che sola su mondi di cadaveri, e terrena laghi di sangue, ora, dinanzi alla voce di Dio, s'arresta, posa l'arma, e si prostre. Questa scena è mirabilmente colorita dalla musica, bene intesa ed espressa è la riverenza d'un Attila, come ancora nel riscuotere la la la devota commistione di coloro che potenti si trovano a questa meravigliosa manifestazione della potente divina. Il canto d'insieme è dei meglio scelti, e chiude il pezzo e l'atto in modo meraviglioso.

Nel prologo ultimo pezzo, che è un largo I, «lla 11.^a battuta incomincia una progressione che si prolunga per sei battute, e poi risale in una cadenza; la prima volta in modo semplice, la seconda più complicatamente. In questa progressione, che conduce alla cadenza, notasi un effetto, il quale, impercettibile genere nell'anima nostro forte desiderio di giungere alla cadenza, credo non sia male nominarlo *effetto di coesione*; ed in vero, il maestro, che voglia o abbia ingegno di farlo, può produrre nell'ascoltante un senso, che molto s'assomiglia all'aspett. Prima che la melodia s'impedisse di tale effetto, era tutto riservato all'armonia. Il primo forse, ed il più stupendo esempio di simile effetto nell'armonia s'incontra alla fine del coro « *Palazzo i civil* » nella *Creazione di Bayle*; ora la cadenza, ardentemente desiderata, giunge con grande soddisfazione dell'uditor. Lo stesso effetto, abbellita dalla melodia, tre-

non, forse per la prima volta, nel magnifico finale 17° della *Tristano della Spandina*; ora incomincia alla 22° battuta dopo del coro « *De son frout* ». Molti e varj sono i modi adoperati per produrre quest'effetto di ansietà, fra i quali vogliamo ricordare i principali, cioè la progressione, gli osteggiamenti nella armonia, vale a dire il passare più volte da un'armonia all'altra, l'insistenza d'un'aria, o anche di una nota sola occupata, o strimenti; il passaggio a diverse dissonanze; certa qualità di ritmi dicendosi a rappresentare l'affanno, la gioia ec.; le insistenze fra le varie parti; il crescendo o solo, o seguito dallo smorzando; la stringenda, accompagnata ancora dall'allarganda, e altri modi, che troppo lungo sarebbe a narrare. Nella *Opera* la più moderna il più bell'esempio è quello del finale ultimo della *Norma del Bellini*, quando principia « *Padre tu piangi* ». Nel pezzo dell'*Attila* sopra notato, ora troverai un effetto di ansietà, questo non è, per vero dire del più efficace, nè la scena lo suggera.

Di questo effetto di ansietà non vuole abusare, e soprattutto non vorrebbe una certa proporzione tra il desiderio stesso, e la soddisfazione data. Nella introduzione della *Tristano del Mercadante*, alla 17° battuta del coro « *Una patria che i barbari* », per tre battute i soprani occupano un fa, mentrechè per tre volte osteggia l'armonia tra la 5^a e la 1^a del tenore, ma tutto questo preparativo non porta che ad una cadenza semplicissima e sinistra. Esamina adesso nella predetta *Tristano del Mercadante*, l'aria del basso al 1^o atto, e troverai alla 30^a battuta del motivo che principia « *Spargiam d'incenso la cenere* », un fa incognito per due battute e mezzo, il quale conduce

lavorosa ed una cadenza molto più ampia e proporzionata. Così ancora fra le stesse *Wendungen* nel largo del settimo (1° nel *Bravo*, ecc), dopo cinque battute di un ardente ritmo, che fanno ad ogni principio di battuta saper un bel suono, si giunge, con un fortissimo alla cadenza finale di un bello effetto di sonorit , e molto gradatamente smorta.

Questo effetto di aurt  con viene combinato con quello del *crescendo* i perch  il *crescendo*, quantunque molto puerile, non lo fa come esse desiderate. Si possono pure usare, come fa detta opera, i due effetti, il che fanno le *Symphonies*, il *Wendungen*, il *Belles*, ed il *Forts* nei pezzi romantici.

Nel principio dell'atto secondo incontrasi l'aria del baritone, la quale, cos  nell'ardente come nell'allegro, non esce delle cose comuni in questa genere di pezzi.

Indicher  per transitu il coro delle *Wendungen*, assai brillante e scherzevole. Ma c  che merita veramente la nostra attenzione   il pezzo concertato del finale di questo secondo atto. Comincia in minore con leggerezza strumentale: la quale in un certo punto, con qualche stravaganza, si muta in una specie di conversione del flauto, oboe, clarinetto, e violini primi, colle viole, clarinetto, e violini secondi. Una certa generale confusione non disconviene a questa scena, nella quale avviene che un soffio pericoloso spegne le luci, ed induce terrore nell'anima di tutti. Quando poi il cielo si rianima, passa il pezzo in maggiore, ed il malto   pi  grato. Si noti alla 19a battuta di questo maggior un accordo di settima diminuita, ove la nota pi  acuta vale di un'ottava meno e

riastre nell'accordo di 4^a e 6^a con bell'effetto. Nel finale prima della *Marche di Balmy* parimente trovasi un bellissimo effetto di settima diminuita sulle parole « O ma j'ai cherié ». Da questi esempi l'apprende, che le cose anche comuni possono divenire singolari. Finisce quest'atto con valgarissima stitide.

Nel 3^o ed ultimo atto riformeremo alquanto il costume del teatro, non perchè meriti gran cosa, ma per cingere del clima che osservasi, e che si presta l'opportunità di fare qualche considerazione. Il ritmo della *frasetta* « Che non avrebbe il mare » è uno di quelli, cui più frequentemente si unisce la melodia italiana. Non sempre si presenta perfettamente identica, ma nei suoi forme rare di quella modulazione, le quali non ne ottiene troppo lo scabiuma. Quasi per costanza lo vediamo adoperato dagli stranieri; ma ben di rado ancora lo troviamo nelle Opere non tutte a noi vicine. E per chi ne gradisse qualche esempio addurrò l'aria di *Calò* « Napoli bella e cara » nella *Comedia del Poet*; ed il duo « delle più calde tempeste » nella *Smeralda del Roman*. Più arvente ce n'offre ancora la musica del *Selimi* nella *Norma* per tutto questo ritmo, con poca variazione, cinque pezzi il *Donizetti* pure non lascia inaspettato questo ritmo, nell'*Anna Bolina* lo costruisce quattro volte. Osservando adesso l'aria che ne fece il *Fiori* nelle varie sue Opere; troviamo questo ritmo 3 volte nel *Nabuccodonosor*, 6 nel *Lamberti*; 2 nell'*Ernani*; 3 nel *Fisconi*; 3 nella *Giocanna d'Arco*, 4 nell'*Alano*; e 6 nell'*Adile*, nei seguenti pezzi, « *Bella è quella e Virginia* », « *Dona l'aria più calda* », « *Oh quello io non ruscarmi* », « *Final: de*

mentì voluta a, = Inghimmentati volenti a, a = Che non avrebbe il misero a.

Nello stesso ultimo atto marita menziona un terzo atto assai effittoso tra soprano, tenore e baritono, ordito in modo da fare spiccare convenientemente le tre voci, le quali hanno ognuna in principio una condizione diversa. Nella scena le prime linee del baritono, nelle quali il Verdi pone un bell'effetto di note puntate, e cadute.

Considerata la musica dell'Atto nel suo tutto, apparisce di maggior pregio assai che quella dell'Atto, ed in più parti anche di quella della Gioconda d'Arco Vano è però secondario, che, ove la si confronti con quella del Nabuccodonosor, dei Lombardi, e dell'Ereano, rimane di gran lunga inferiore. Nello di meno l'Atto viene più volte rappresentato sopra vari teatri, e d'alte sovante il più bello acclamamento.

CAPITOLO OTTAVO.

L

A

CANTATA.

MACBETH.

Ad esempio di alcuni celebri maestri cromatici, si determinò il Firdi a vestire di note un argomento fantastico, o soprannaturale profano. Né il successo del *Hyperbœar* nè quello di *Weller* in quel fatto genere di musica, nè una certa avversione de' maestri italiani a trattare materialmente quelle maniere di avvenimenti straordinari, valsero a trattenere il Firdi da correre così penoso strada. Pericoloso dico, imperciocchè il genere fantastico, di musica e carattere cromatico, vuole musica appropriata all'indole sua; e per conseguenza, occorre che il maestro italiano abbandoni le vie battute, e nelle quali ha posato, per avventurarsi in quei vasti intercosmi a modo di liberata, ove il genio nordico con franchezza s'aggira senza perdersi.

Il Paese non si dette gran pena di cercare un argomento fantastico che meglio soddisfacesse al genio sta-

tura, ma gettato l'occhio sulle tragedie di Shakespeare, scrive il Marberò che questa tragedia non ha luogo chiaramente quel fantastico, che non offende la nostra mente gelosissima, cioè che, sotto la scena di qualche fatto straordinario, soprannaturale, recchiude qualche saggia sentenza, o rappresenta la personificazione del *vrij*, e delle virtù umane. Le streghe, e le operazioni magiche del Marberò, sono oggi al tutto ridicole per noi, e senza significato. Tuttavia, se nettamente consideriamo questa creazione della gran mente di Shakespeare, vedremo, come un detto vero è vero, che le streghe stanno a rappresentarci la forma del destino. Ma che cos'è questo destino se non l'effluvio d'una forma, che non trova ostacoli? Il quale è questa forma, nel caso nostro, se non l'ambizione di Macbeth, alimentata dalla moglie, e non contrastata sufficientemente dalle virtù di lui? Compreso questo il *Plaut*? non può darsi.

Ma il *Plaut* commette ancora un altro fallo enorme nell'eleggere un dramma, ove l'amore non ha parte. In questa errore non s'avvennava né il *Mephistophe* né *Wieland*, né *Roberto il Diavolo*, *Freyschütz*, e *Oberon*. L'amore è la passione che meglio s'addice alla musica: la natura stessa ce ne avverte; imperciocchè osserviamo, che non solo molte specie d'animali, nell'epoca del loro amore, adoperano più sovente il canto loro, e più animato, e più vero; ma altre specie ancora espletano voci, che prima non avevano.

Nel non perdendo il nostro tempo a notare tutte le incongruenze, le malinconie, e gli spropositi di questo disegnatore melodrammatico del *Plaut*. I lettori, non curi,

no ne passavano con obbligo. Sarà solamente un breve saggio dell'interesse di questa libretto *Macbeth*, generale del re di Scozia, s'imbuto in alcune streghe, dalle quali apprendo esser egli destinato al trono di Scozia; ma i suoi successori dovere uscire dalla parte di Basso. Manifestato alla moglie la predizione delle streghe, costei, come donna crudele ed ambiziosa sopraffatta, lo induce ad uccidere il re Duncan, per sollecitare gli eredi sperati. *Macbeth* uccide nascostamente il re, cui egli aveva dato ospitalità nel suo tetto. Per questo modo pervenuto al trono, non contento di ciò, pone insieme a Banco, per ucciderlo insieme al figlio. Ai suoi non vien fatto di uccidere se non che Banco. L'esecuzione del delitto fa poi sentire tutto il suo peso a *Macbeth*, ed anche a *Lady Macbeth*. Intanto da ogni parte si muove il popolo oppresso contro l'usurpatore, che nel combattimento lascia la vita.

La nuova Opera del Verdi compare in Firenze sul teatro della Pergola, nel mese di marzo del 1867. S'ebbe accoglienza benevola; ma più in riguardo dell'autore presente, che della musica, la quale non piacque che per pochi. Avendo incontrata questa musica la stessa sorte anche in altri principali teatri; ciò mostra, che non solamente fa mala il giudizio portato dai Fiorentini; ma ancora che l'esecuzione di quest'Opera, di genere non che comune per gli Italiani, non lascia nulla a desiderare. Qualunque fossero state per altri le difficoltà, l'orchestra della Pergola le avrebbe quante ogni altra superate. Ora un Pietro Simonini è maestro e direttore delle Opere, ed ora l'orchestra ha per capo un Alessandro

Streghe, non può avere nessun'idea intorno alla perfetta esecuzione della musica. Confermano le mie parole il gran successo che s'ebbero il *Roberto il Diavolo*, gli *Esquanti*, ed il *Profeta* sulle scene della Pergola, ove furono per la prima volta in Italia eseguiti.

Non si sente udiamo il primo tempo del coro delle streghe nell'introduzione, ci formiamo una giusta idea del come il Verdi comprendesse costei esseri immaginari. Nei quali nell'altro pare abbia veduto se non che vecchie brutte, lunatiche, dispettose e puerili. Conforme a questo concetto scrisse il Verdi la sua musica, alla quale però manca il più importante, cioè l'impressione della potenza sovranaturale e maligna, e tale da suscitare in noi ribrezzo, e spavento. Il Verdi non ebbe in mente che il famoso coro delle streghe del *Mirandino*, nel quale modello si notano le stesse poche. La musica della danza delle streghe, in tutto maggiore, è peggior sopra una leggiadra melodia, ma che alle streghe si adatta ancor meno del pezzo in cui si precede. Ma non è tutta colpa del maestro se non venne bene colto di nota il carattere delle streghe; malta se ne deve gettare sul poeta, il quale, per vero dire, se lo presenta più puerile che maligno: ed infatti nella 1.^a scena, ove, con molta inverosimiglianza, alle tre streghe di Shakespeare si sostituiscono tre crocchi di streghe, il secondo crocchio dice « Io sposato un vero », il che è ben ridicolo e puerile per parte di molte streghe, laddove nella tragedia inglese avviene il contrario, cioè che una sola strega uida uccidendo parecchi porci (*Killing Swine*), la quale cosa è più maligna che nulla. Oltre a ciò il Piave

la frullare nel pensiero del loro oroscopo di streghe, la moglie d'un monarca, la quale lo condà al diavolo, non al suo periglio; e le spose di lei, che è in alta mare, per vendetta vogliono far preda delle navi. *Shalotpôre*, invece, non fa frullar nulla, e pone in bocca ad una strega la predetta minaccia, per esultarsi della moglie d'un monarca, non senza ragione e pagamento, ma per esserle stata negata dalle castagne. Il Ford poi esagera colla minaccia questa prima, quando nella 2.^a scena le streghe dicono: *Macbeth e Banco sibano*, e poi s'aprono.

Il duo che segue tra *Macbeth* e *Banco* (barlione e basso) è benissimo immaginato. Gradisco e solenne è il canto di *Macbeth*, quando è preso d'orrore pensando di versare il sangue del suo Re, per usurparne il trono, giusta la predizione delle streghe. È notevole questa breve musica per essere un lungo pensiero di getto, continuato per 42 battute, il quale procede senza sosta, e senza interruzione, quantunque moduli spaziosamente con armonie lontane dal tono del pezzo. Ardito è il passaggio, che avviene nella 41.^a battuta di questo pezzo, dal tono di *do* a quello del *re bemolle*. Il passare da un tono ad altro non relativo, coll'antico uso arcaico con l'accordo completo, va usato con riserbo, e solo quando ne nasce bell'effetto. *Recess*, nella 47.^a scena del secondo atto del *Don Giovanni*, dal tono di *re*, con la sola nota *mi*, era passato in tono di *fa*. Nel *Guglielmo Tell* del *Donizetti*, nel duetto tra Arnoldo e Guglielmo, vediamo che la cantilena « *Al Monte* », che è in *sol bemolle*, è incominciata dal tenore dopo che, partendo dall'accordo di *re bemolle* con *re* ténore, l'istrumentazione fa udire l'unisono di *re naturale*, e poi

di ciò, di maniera che il tenore, che prende il re benedite, trova all'improvviso un tenore di mal benedite.

Il coro delle streghe quando tornano in scena, è ben condotto; ma presenta i difetti già notati.

La notazione di Lady Macbeth (soprano) è piena d'energia, secondo l'antica stampa della musica Verdiana. L'andamento è fiero e grandioso. Il rivi molto abuso di note acute, e di urla, come piacevano a quel tempo. Nell'addego troviamo una delle solite frasi di alcune sulle parole « Qual peccato portate », Si osserva il primo periodo di questa notazione, il quale è composto di due frasi, come al solito; se non che la seconda frase è più lunga della prima, contro la usanza musicale. Anche il Dufinetti ci somministra un esempio simile nella notazione dell'Anna Bolina « Nel veder io suo costume ». Bella per la melodia, ma non per il carattere, è la musica villanoria, che annuncia l'arrivo del Re, e con molto effetto si perde poi in lontananza.

Il duo tra Macbeth e la moglie è il pezzo culminante dell'Opera. Notabile per l'espressione, e per certe combinazioni strumentali è il recitativo di Macbeth, che lo precede. Il tempo d'attesa del detto duo, quando comincia « Fata! non dormi », è la miglior parte. È un vero lampo dell'ingegno del Verdi, e un avanzamento tra le più belle armonie del rigo di Bussetti. Il tenore di Macbeth per il delitto commesso, il suo rimorso quando racconta di non aver potuto ripetere le parole usate, e finalmente il contrapposto della selvaggia indifferenza della moglie, non potendosi forse meglio interpretare colla musica. È un ordinata bellezza, ed impossibile ad altri

fiocchi ad un grand'ingegno, è la cantilena letta, e quasi di Opere buffe, nella parte, che dice Lady Macbeth, « Fiddle, fiddle ee ». La quale cantilena non distrugge l'azione della scena, ma l'aumenta anzi con tutte vesti di sangue. Al magico effetto dell'insieme concorre non tanto la melodia, quanto l'istrumentazione semplice, ma efficace. I violini secondi, colle corde, fanno una specie di mormorio, intanto che i primi violini ed il corno inglese seguitano il tema piacevole d'incrocio per altri strumenti, sempre con maggior effetto. Il Verdi, in quest'Opera, trasse molto profitto dalla combinazione degli strumenti di legno; combinazione che ha del fantastico, e meglio dice, che si addice al fantastico, come prescrive Weber, Meyerbeer ec. L'andante ♩ che viene dopo, è di forma singolare; mantova è la base del basso « Com'angeli d'ira ». Il ritornello del duo è così ben meditato.

Il finale 1° ha un carattere grandioso, che ben s'adatta alle stupre e all'indignazione, che in tutti i circostanti ha dettato l'autentico del re Desmona. Per il suo disegno e colorita, rappresenta l'autore del Nabuccodonosor, e dei Lombardi. Questo 1° atto finisce con un tratto, e di ciò lodiamo il Verdi, perchè colla sua autorità ha contribuito a rompere uno di quei legami a cui i maestri Italiani credevansi obbligati, non saprei troppo il perchè. Non voglio già escludere le arie, che se sono come alcune del Rossini, ed anche del Pacini, han loro il miglior vizio. Nell'atto secondo, l'aria del soprano « Triumfs secure allies » è un esempio, che lo stesso Verdi ci offre d'imitazione del suo proprio ar-

scena; suscitazione con scena da molte tempo obblanti per parte degli imitatori suoi

Il core del sicari ha dei begli effetti di obscuro; ma è poca, anzi punto espositivo. Loderò in quarto per-
no il cambiamento dell'istrumentazione in seconda volta
che si ripete il motivo, il quale allora spicca meglio so-
pra un movimento colore della viola sarebbe tempo di
liberarsi dal Da capo più e semplici. I tempi sono,
con bell'artificio, adeguati in questo punto, non come
strumenti di natura, ma come essenziali.

Tutta la scena del Corallo, una alla fine dell'atto, è
anzi bene concepita. Un istrumentazione buona, e ritmo
spazioso e mitelliano, come porta la musica da ballo e
da banda che si scrive in Germania, più volte ripetuti
durante tutta questa scena, facendo anzi l'ufficio di
parlante. Il brisella è un po' triviale. L'idea ripete poi
questa musica, e intanto il clonetto ed il legato secondo
e sostituisce, dandogli un colore legubre anzi dice-
vole al punto della scena, in cui serve di parlante al
breve dialogo tra un sicario e Nachoda. Il contrappa-
sto tra un matto ed il suo accompagnamento, fa la pri-
ma volta, con molta efficacia, adoperato dal Gluck nell'
Œdipe en Tauride, ma Oreste canta un motivo adiat-
tato al significato della parola « *Le solus rendez vous mon
cœur* », mentre l'accompagnamento è tutto ad agitato. I
musicisti, alla prima prova, volevano ridobblare quest'ac-
compagnamento, che giudevano in contraddizione con
ciò che diceva Oreste; ma il Gluck, (come narra *Mad
de Stael*, nell'*Allemagne*) quasi irato esclamò « Non date
ad Oreste, egli non è punto in calma; egli mentisce »

Nel largo del finale, « *Songue a me* », in 8 battute, si contano 33 modulazioni, le quali sono con tal gusto e arrociamento adoperate, che il canto non cessa portarsi di essere agevolmente accettabile. Seguono subito 46 battute, ove con molte espressioni si alterna la voce del soprano con quella degli altri; e poi si entra in un grato pezzo concertato di 22 battute, accompagnate da terzini, il quale si contrappone bene a quanto lo precedette, e dà termine all'aria. Il preludio del maffeo « *Blacki crooni* » n. 1, seguitamente da quando entra Macbeth colle parole « *Il telame del futuro* », mi parea l'occasione di offrire all'attenzione degli studiosi un esemplare notidico particolare. Nel passo ora indicato, si osserva che il ritmo, che principia il basso nei due primi quarti di battuta, è continuato dal soprano negli ultimi, e così per tre battute; cambiando però le armonie, in modo da tenere l'uditore in ansietà, e fargli desiderare quella modulazione che avviene poi, nella quarta battuta, con un *fiorit*, al quale succede un *fortissimo* nella battuta seguente, ove il pensiero melodico trova il compimento suo. E questo un altro esempio di quell'effetto d'ansietà, di cui si è trattato nel capitolo precedente.

Il coro delle streghe, che apre il terzo atto, è lungo, e poco caratteristico, se si eccettua qualche battuta in principio: la fine poi, in maggiore, per nulla esprime, nè meno da lunga, la goga terrore di quegli esseri maligni. Vedesi come il Meyerbeer, nel *Roberto il Diavolo*, seppe bene accomodare la musica alla goga de' demoni, nel famoso *Fuor inferno*.

La scena delle apparizioni è indugna di portare il

gine del Verdi, vi manca un concetto, un ordine, un effetto qualunque; e quasi per dimostrare la poca attenzione del maestro in ricercare nuove combinazioni armoniche, melodiche, e ritmiche, balzano la scena con uno di quei ritmi vecchissimi, adoperati già nell'Attila nel volto, come puoi osservare allorchando Macbeth canta « Oh mio dervel dell'ultimo »: ritmo che nel corso dell'Opera Macbeth monostrofizza ancora nei seguenti passi « Oh qual terrendo notte » e « Come dal ciel precipita ».

Il coro « Gudise » *Gidde* » è gracioso, e bene appropriato. In alcuni punti di questo pezzo ci si rammenta un ballabile del Roberto il Diavolo.

Il finale terzo « *Fade in Silence* » è volgarissimo.

Il coro « Patria oppressa », con il quale principia il quarto atto, è impastato di *gravis*, e produce un certo effetto, che non è però nuovo. Il ritmo stesso è vecchio. Di vecchissimo ritmo è pure così l'adagio, come l'adagio dell'aria di Macbeth: ed inoltre senza effetto.

Nella scena del suicidio di Lady Macbeth, il Verdi volle rifarsi, e scrisse un pezzo, il quale, se non grata le orecchie, appaga l'intendimento. Dezzano con molto effetto nell'accurato accompagnamento una linea cupa, e di tratto in tratto si ode una specie di lamenta, eseguita dal corno inglese, che ripete, in certo modo, le grida interiori della coscienza.

L'aria di Macbeth, che viene appresa, nulla presenta di notevole: solo direi che vi pare scorgesi un ritmo vecchissimo. Ed a questa proposta vuole avvertirsi, che il ritmo costituisce sì gran parte della melodia, che non è secondo la giustizia, il dare il nome di scrittore origina-

le e calcol che, sopra ritmi vecchissimi, congiungendo le note, formi metri nuovi. La tanta vastità faticosa di molti oris italiani deriva in gran parte dalla vecchiezza dei ritmi.

Tolite voi la ricetta per comporre metriche facilissime ed irresistibili? Prendete un ritmo vecchio, tra i più chiari. Per adattarvi le nuove note non fa bisogno di troppa fatica; indispensabile, quanto a trovare una giusta accensione, vi sono delle regole quasi fisse, come quella che raccomanda i salti di 5^a salendo, di 6^a maggiore, di 3^a, di 5^a scendendo ecc. ecc.; quanto alla condotta o alla forma del poema, seguite pure, come ora d'uso biblico, quella già in voga, senza darvi briga d'intendervi veruna modificazione; quanto poi alle armonie, avete quelle del suono in cui è il poema, ed ora vogliate fare altre modulazioni grate, vi sono la opportuna regola. E in questa guisa che vengono creati molti poemi di musica: quasi usurpato il nome di nuovi i barbagliati vanno più al teatro ed esclamarono « bella! bella! questo è musica che si comprende subito! Non si va già mica al teatro per studiare ». Questi stupidi giudizj, che escono di bocca in bocca, se fossero veramente ascoltati da chi è scosso dalle sacre scintille del genio, farebbero truciderebbero ben presto all'ultima stanza della corruzione.

Dappoichè le poesie delle lingue moderne, costate di alquanti accenti, non pesano alle sillabe lunghe e brevi tanta importanza, le musiche dove usano il maggior vantaggio possibile della ricchezza del ritmo.

Una delle ragioni principali della modernità ritmica,

è a poca varietà dei metri adoperati nella poesia melodrammatica moderna. Negli esempj di questa varietà, ognuno può incontrarsene nella poesia del Chiabrera, del Marino, del Monti ec.; e dar valore a il poeta melodrammatico, che altrimenti, il ritmo musicale non potrà che confondersi al cuore col verso come al presente.

CAPITOLÒ NONO.

I MILANESINI.

In pochi anni il Verdi spiegò così gran valia, che le altre nazioni, lente a confessare la nostra gloria, degirono finalmente d'attenzione il nostro maestro popularissimo: e senza risuli, sulle maggiori scene dei teatri d'Italia. Per Londra scrisse il Verdi apponatamente l'Opera *I Masnadieri*, libretto, che il chiarissimo poeta Andrea Maffei compiese, traducendo l'argomento della nostra tragedia di Schiller.

Questa tragedia, lavoro giovanile di Schiller, fu veramente il prodotto d'una anima impetuosa di frena, e di una mente non moderata dall'esperienza. « Per la mia ignoranza degli uomini e del destino loro, (scrive poi Schiller a proposito di questa tragedia), dovevo necessariamente rimanere invisibile al mio pennello, il vero termine fra l'angelo, ed il demone. Lascio io prodursi un maestro, che per buona sorte, non è mai adottato nel

sando, e che le venni perpetuare solo come esempio d'una creazione dettata dalle strane azioni della suggestione e del genio. Intendo parlare dei *Manoscritti* e. Non disdico questo libro, come che fosse un sia il ciuccio principale ed il fine suo, venni, per le forze dell'ingegno, di tanta splendore dotato, che alcuni insuperati giovani, obblighi all'estremo, e vinti da molte entusiasmazioni, trassero ne' boudoir e nei cuori, come Carlo Moor, la via dei briganti.

Questo Carlo, figlio di Manoscrittismo: cugino di Moor, ha un fratello, Francesco, che è la perfidia personificata. Impetuoso, affine di pervenire, senza prete, al possesso di ogni sostanza appartenente alle sue famiglie, pone Carlo in male visto del padre, alimenta l'avversione tra loro con flatterie e calunnie, e poi lo fa creder morto, ed impedisce di godere il frutto delle sue iniquità, data pure voce della morte del proprio padre, e lui succedendo nell'aver e nel grado Manoscrittismo, creduto morto, era tenuto sepolto in orrende terre. Un complice di Francesco, pasticcio, condusse l'attonito debito e Amelia, promessa sposa di Carlo. Carlo ritorna, e libera il padre; ma colto dal pentimento per la vita infame da lui menata, fugge agitato e infuso l'adorata Amelia. Il fratello scoglie il nodo lasciando Francesco in preda al rimorso, Manoscrittismo soffrimento del dolore, Amelia estinta, Carlo fuggito, i Manoscritti irati per l'abbandono del loro capo.

Tale argomento, chechè in contrario asserisce il *Maffei*, non è punto sconosciuto alle uniche, perchè, come scrisse *Artifido* (cittadino per un suo antico trattato di musica), il fine della musica è l'azione del bello. Ne' Mo-

audaci si vorrebbe far amare il toro; nè vale il personaggio di Amata, che rappresenta la virtù, e salvare in questo componimento la dignità, la nobiltà, e la purezza della coscienza umana.

Il melodramma del Maffei non corrispose alle apparenze, che molti avevano concepite vedendo un poeta di vaghe sorprendenti sì fatte l'opere. E forse non è pochi sarà tornata nel pensiero l'arrivo di alcuni letterati, tra' quali il Quadrio, il Crescimbeni, il Grassi, il Muratori, e lo stesso Apostolo Zeno, che reputarono l'Opera in musica un lavoro essenzialmente freddo, e monotono, indegno di figurar nella parentela delle belle arti. Se non che, per avventura, uomini non meno degli anadotti, per senso e per dottrina, stabilissimamente credettero il contrario, ed a poco a poco, con più ragione.

L'Opera in musica è un genere di spettacolo, nato circa due secoli e mezzo addietro, il quale, destinato da prima al puro diletto, dovette piegarsi di continuo a molti inevitabili capricci, che ne turbavano il regolare sviluppo. E come che priva del sussidio di valereb precetti, pure non rinette di progredire, guidata dall'ingegno privilegiato di alcuni maestri, i quali, per istinto pateticochè per studio, seppero indirizzarla nel retto sentiero. Rimane adesso tra le cose desiderate una poesia del melodramma, la quale, nascendo da una indagine profonda intorno all'indole della musica e della poesia, insegni il modo di unione, di conciliazione, e di riconciliata vita delle due arti sorelle. La poesia e la musica devono formarsi una composizione sola, talchè

L'uno separato dall'altro perda quel sapore, e quell'effluvio che nasce dall'intima unione loro.

L'Opera *I Monaci* venne rappresentata a Londra nel mese di Luglio 1847. L'effetto non fu pari all'aspettativa. Trasportata in Italia, quest'Opera viene scema lode, e senza lode.

Prima d'incontrare l'essere di tale competenza, voglio chiarire un dubbio, che a taluno può cadere nell'animo, rispetto appunto al metodo di che mi valgo. Ed in vero, se si può obiettare, che, esaminando, come fanno, un'Opera mediante l'analisi, debbano rimanere incattiviti molti pregi e difetti, anzi i più essenziali, appartenenti all'insieme del lavoro. Ma io faccio considerare, che il metodo analitico non può adoperarsi nella critica musicale, atteso il poco sviluppo, che tuttavia mostra l'Opera in musica. La quale mai si vorrebbe paragonare ad una statua, o ad un quadro, ove prima d'ogni cosa si considera il tutto. Nella musica, invece precheremmo un'idea determinata, e tale da aggrapparsi attorno i tanti pezzi separati, come se dovessero fare un tutto uno. La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto d'appoggio, un centro verso cui convergono più o meno, secondo l'ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l'Opera, ed allora si ritiene ciò che chiamasi il colore, o la tinta generale. Ma il conseguimento di questo colore non è il fine che il musicista si propone, bensì il mezzo per succedere convenientemente, rispetto al dramma, i vari pezzi di cui l'Opera si compone. Questo colore è di più maniera, secondo che sia più o meno indifferenziato in un argomento al tutto,

sanza, il colorito delle stampe rispondente al soggetto, qualunque felicemente applicata, pare sarà sempre troppo vaga per appartenere ad una stacchi ad un altro Ornato: la stessa cosa si riferisce ai soggetti barocchi ec. ec. Però l'ingegno de' maestri seppè trovare ancora delle linee meno vaghe, le quali meglio s'addicono ad una speciale libretto. Per non uscire dalle Opere del Ferdi, noterò che mentre nel *Nabuccodonosor* trovai il così detto colorito nero, il quale però nella differenza da quella del *Re di Salomone*; nel *Lombardi* ho incontrato invece un colorito più deteriorato, e che minabilmente s'addice, per una certa freschezza, al genere eroico-cristiano. E tal pregio questa, che solo basterebbe a collocare il Ferdi accanto ai più grandi maestri. I *Due Fanciulli* hanno pure una speciale tinta, ma non così viva come ne' *Lombardi*, sebbene più che in altre Opere della stessa scuola: delle quali va ne hanno ancora senza colorito di sorta. E l'adulato che il colorito generale di un'Opera rivela meglio d'ogni altra cosa l'ingegno del maestro, perchè ne mostra l'indole sua poetica. Quando il maestro sia giunto ad immaginare quel che è necessario ad imporre alla musica, mediante la disposizione delle voci, l'uso delle armonie, la scelta degli strumenti ec., il tutto desiderato colorito, allora egli ha avuto come un tipo, una regola, un termine a cui agevolmente riferisce i punti particolari, i motivi, gli accompagnamenti ec., onde risulta un tutto, che sorprende, e attiene irresistibilmente l'uditor, il quale pieno di meraviglia è costretto a riconoscere l'Opera d'un grande ingegno.

Nei *Rossiniani* non vediamo traccia di questo tipo

generale, e sembra di scorgervi varj pezzi castelli insieme, anzichè una sola continua con differenti disegni.

Dopo un breve preludio abbiamo la capanna del tenente Un. recitantes ad un breve coro insieme c' introducono ad un andantino], a termine vocale, sulle parole « O mio castel paterno », che ricorre monotona, e, per il suo ritmo, troppo lento. Se un canto analogo poteva comportarsi in bocca di Jacopo Foscari, mal s'addice nel labbro del loro Carlo Moor. Gli affetti non si mescolano ugualmente da tutti gli uomini, perchè non è in tutti uccello il modo di sentire. L'allegra « Nell'argilla maledetta » meglio risponde al carattere del personaggio. Per il ritmo si sceglie a quella linea, che incontrasi nell' *Aida*, sulle parole « E gettate la mia sorte ». È questa un ritmo che presta al canto molta energia, e produce un effetto brusco, per l'accento che ricorre la nota nel secondo quarto della battuta, che è uno de' casi dei quarti deboli. Il raccogliere la forza nel punto ove l'orecchio è abituato a trovare debolezza, è un mezzo adoprato anche da altri maestri, per dare al canto un totale aspetto di energia, che rappresenta assai bene l'animo agitato da qualche vivamente passione. La forma di questo cobolito non è nuova, ed il maestro si è giovato d'un effetto molto volte adoprato, facendo ripetere all'unisono del coro una delle frasi della cobolita medesima.

Segue l'aria del boienna, ove, nell'andante « Quelle lampada vivida », la musica viene associata a parole esprimanti un pensiero fra i più abbandonevoli, quello d'un figlio che con tutta calma si studia di effettuare la morte del proprio genitore. Se il Poeta fosse riuscito ad imma-

giacere nuda ed intesa a questo pensiero, avrebbe scoperto un mondo incognito nell'arte musicale, perchè è avvia di molti saggi filosofi, che la musica non possa colorire efficacemente i rei pensieri. Ed è questo un bel caso della provvidenza, intesa che il male è privo così del sussidio di una grande attrattiva. La musica può colorire bensì le malvagie passioni; ma perchè passioni, non perchè malvagie; e la passione, qualunque sian, come quella che sovrasta si sottraggono del tutto al dominio della ragione, portano con loro, se non la propria scusa, un sollevamento certo della colpa. Il Verdi adunque, forse per meglio porre in chiaro l'insufficienza della musica ad esprimere il male assoluto, associò alle terribili parole di Francesco Moor una melodia, la quale eccellentemente potersi porre in bocca dell'ammato il più tenero Pietro il Verdi governa, in questo caso, di sottile armonia, di rima sponzati ec. ec., e nel fine; meglio pertanto avrebbe adoperato a non sprecare affatto quelle sciagurate parole. L'allegra « *Tramate e mirate* », ove la Francesco Moor si desta violenta la passione, è sufficientemente espressivo. Qui pure non incontriamo nient'altro che una nuova; ma un canto facile, ed energico.

Il *Mefis*, distribuendo con poca accuratezza i passi musicali, fa succedere alle due arie notate, le canzoni del soprano. Il primo dell'antico musico « *Lo spero meno degli angeli* » esce del costume in sulle prime battute; ma il canto poi segue con ritmi consistenti, mal rispondenti tra loro, e varia di tono con poco garbo; dimodochè apparisce lungo, stegato, fioco, e guasto: senza che il melico mi sembra troppo brillante per armonia.

darsi ad Analia, quando pensa allo sposo ingratiamente bandito dal padre di lei.

Segue un duetto tra bene e soprano, che nulla offre di notevole.

Il quartetto finale del 1° atto, di buona fattura, chiama specialmente la nostra attenzione per una riedificazione del tessuto dell'Attila, troppo osservabile per venir attribuita al caso, in dove Francesca riprende per la seconda volta la parola « Granic » dicono l'analizzare ». Del rimanente, è questo un pezzo, che presenta, con un bell'esempio, il carattere grandioso, pesante, e solenne della musica Verdiana.

Nell'atto secondo, dopo un coro non bello, viene l'adagio dell'aria di Analia, che senza offrire nulla novità, procede bene. L'adagio è pieno di stitichezza, e condotto con un ritmo non troppo adoperato.

Tiene appresso un duetto tra soprano e baritone, che non bruciava molta originalità. L'andantino è modellato su quello del duetto dell'atto primo, intanto che ambidue terminano con un a 2 piuttosto a delicato, procedendo per terze e per seste. E da riflettere pure, che in questa ultima duetta, le parole continuano fortemente colla musica. L'adagio, allorchè non ha motivo nuovo, è modellato sulla forma antica, che vuole tre ripetizioni in tutte le cadenze de' duetti.

Volgarissimo è il coro de' Massadieri. La romanza del tenore poi non è notevole se non perchè mostra l'abilità del Verdi anche in far il nuovo col vecchio.

Nel finale secondo, si dà nuova prova della poca studiata del Verdi nella scrivere le arie.

Il terzo atto ci mostra da prima la duetta tra Isaura e Isabella, che è tra le migliori cose dell'Opera. L'andante, che comincia a dialogo, e finisce ad insieme, non è privo di espressione, e la sua forma trascorre solamente verso la fine. L'uligre obbedisce all'uso antichissimo delle tre ripetizioni. Il melode è brillante, e non manca di effetto.

Il coro de' Masnadieri non è punto caratteristico; quantunque per certa varietà, e per alcuni chiaroscuri, possa, merco d'una buona esecuzione, non rianco diacere ai coristi edtori. Lo stesso coro usato dal Verdi in questo coro di contadoli, che chiaman marito e sposo: « gli estremo anelli d' uccisi padri, le grida e gli urti di sposi e madri », s'accomoderebbe meglio ad una brigata di giovani sponnerati, che si abbandonano ad questa allegria. Il Verdi potrebbe però scusarsi gettando la colpa sul poeta, che pone in scena cose impossibili ad incontrare.

Il racconto del basso (Massimiliano) non ha molte originalità, ma in qualche punto l'espressione non manca. Il giuramento che segue, al giure dell'offitto delle società più che d' altro: nè presenta del resto nulla di notevole.

Il segue, nel quale s' apre l'atto quarto, benchè abbia qualche parte pregevole, segnatamente nell' accompagnamento, tutavia vieto nell'insieme, mostra parti eterogenee, e mal connesse tra di loro. In forma singolare, ma non troppo strarante è il duetto tra Mosè e Francesco, ove dilotta il canto a la buona condotta.

Comunque non è il duetto che segue tra Carlo e

Marcinelliana, nel quale il Verdi si abbatte fino al punto de' suoi più vulgari copisti.

Finisce l'Opera con un braccio, che porta l'impronta del genio verdiano, e che sarebbe da lodarsi maggiormente, ove un avvezzo del maestro di Bassano venisse di gran lunga superiore.

Dell'uso de' varj pezzi di quest'Opera si raccoglie, che cotale lavoro non aggiunge nada una fredda alla carriera del maestro Verdi. Se poi volgiamo lo sguardo a tutte le sperite, confrontando le parti fra loro, agevolmente si accorgemmo quanto lieve stiva di fantasia sia al Verdi abbisognato per condurre al termine quest'Opera. Tenuto conto al maestro quella via, che più volte è agitata copiosa dalla sua sua per infondersi nelle sue creazioni, ebbe ricorsi questa volta alla vita artificiale ed apparente, galvanizzando un cadavere.

Le forme appaiono talmente in queste sperite, che se tu toglia i principali pezzi dell'Opera, appena la metà ne trovi come le medesime. I ritmi sono in generale non scolti variati, e poco spostati. Per quattro volte, nei nostri principali, adopra il Verdi l'accento musicale al secondo quarto della battuta; in quel caso, col ripetersi troppo, perde l'efficacia, che consiste principalmente nella sorpresa. Avvaga, che il tempo ordinario è sufficientemente ripartito, che non lo trovi, in 16 dei principali contabili, se non che 15 volte; talchè il metro appartiene anche più celere, a motivo della brevità delle battute. Vuole osservare che i movimenti celere, ove se ne abusi, prima che impetire alla musica galante e briosa, la rendono stucchevole e trita, maggiormente quando

al tempo colore, e alla brevità delle battute, si aggiunga, come avviene ne' Manuscritti, note di poca valore. Nel *Nabuccodonosor*, la stessa Fede con molti movimenti cellulari, ma bilanciò l'effetto di questi, con molte irregolarità, mediante l'occupare del tempo arbitraria (che sol due | si usa nel *Nabuccodonosor*); ed oltre a ciò volle adoperare le così dette note di gran valore e lunghe.

È ancora osservato, che mentre molti pezzi de' *Maestri* i separati riscono graditi e non tediosi, uniti per successivamente, come sono ordinati in quest' *Opera* lasciano nell'animo un'impressione se non sgradevole, sed disadante non certo. Questo esempio è molto utile a studiarli dai maestri, i quali vanno scrivendo un pezzo alla volta, limitando ogni cura loro a condurlo a buon termine: e solo, quando tembrerà loro, per sé solo, piacevole, lo pongano da parte per incominciare un altro, nello stesso modo, senza più badare all'acconciare, in guisa che, scritti così separatamente tutti i pezzi di cui l'*Opera* si compone, per loro di aver toccato il cielo colle dita, nè pensano che altro possa occorrere per rendere perfetto il lavoro. Quella che manca dopo finite le varie parti, si è la relazione necessaria tra le macchine: se i canti, gli arpeggi del contrappunto ec., non hanno un legame tale tra di loro da giuocarsi vicendevolmente, non è possibile che l'editore di buon gusto rimanga soddisfatto appieno. Non è raro, che un pezzo appaia più bello quando sia preceduto da altri, i quali abbiano convenientemente preparato l'animo dell'uditor, ed accade, per altra parte molto di frequente, che un pezzo, bello in sé, riesce gravoso, solo perchè fu mai disposto l'editore da quei pezzi

che aveva udito innanzi. A queste considerazioni doveva l'abbondanza dei luoghi e volgarissimi rettificati, e la maggior cura posta nei periodi. Siamo oggi assai lontani dal tempo in cui il Tractis, del suo comitato, richiamava l'attenzione degli uditori, distratta dalle scene di recitativi inutili, dicendo loro: « Attenti Signori, che ora viene un bel pezzo ». E tutti cessavano allora dal chiacchierare.

— 000000000000 —

CAPITOLO DECIMO.

JERUSALEM.

Il padre dell'Opera francese in Parigi volle altresì accogliere la musica del Verdi; e nel novembre 1847 vi si rappresentava la *Jernusalem*. I sigg. Roger e Faure ne scrissero il libretto, in modo da permettere al maestro di tradursi alcuni pezzi del Lombardi, e di aggiungerne de' nuovi.

Questa risposta e rassicuramenti, quantunque si avvalorino dell'esempio di celebri maestri, tra' quali il Rossini, il Donizetti ec., sono da ripetersi come contrari al progresso, ed alla dignità della musica. Né tale appare il *libretto nuovo* del *Jernusalem* ec., imperocchè in questi casi, appropriamente modificati, e i mutamenti fatti nell'Opera impostate da nuova non l'hanno alterata in modo essenziale, e, diversamente, l'ingegno del maestro non ebbe forza che di mascherare, non di togliere, le contraddizioni tra musica e parole. E non verranno esse

nella venerazione dovuta al gran Poeta, se noteremo che, nel *Don* stesso, tra i pezzi nuovi ed i vecchi haervi differenze di stile; il che non è certo causa dell'astrattezza di questo capolavoro.

Per formarsi un giusto criterio atto a guidarci in questa importante questione, fa di mestieri considerare tre cose: 1.^a quando combaciano la stessa rimangono le stesse parole; 2.^a quando venga la medesima musica applicata a parole differenti; 3.^a finalmente, quando, mediante le aggiunte, sottrazioni, e trasposizioni che si fanno in un'Opera, scambiasse l'ordine primitivo stabilito tra i varj pezzi che la compongono.

La musica, nell'unendosi alla poesia, s'impadronisce del pensiero, e della situazione rilevante, l'anima de' suoi più vivi colori, e trattiene, per dir così, il corso del tempo, operando una specie di pittura, che volgesi all'udito, anziché all'occhio. Non tutti i maestri sono dotati di uguale ingegno per creare siffatto potere magnetico, le quali possono avere infiniti modi di manifestazione; onde il musicarsi da più maestri, o dallo stesso maestro, in varia guisa, le parole medesime, non può venir dante all'arte, conciossiachè il mediocre ed il pessimo non abbiano forza di scovellare il bello ed il sublime. I padri dell'Opera in musica, Peri e Caccini, mutarono addirittura l'*Esodo* del *Giudaico*; nè perciò furono salutati da altro men che generoso pensiero oltre quella di una nobile gara. Allorché alla poesia trovisi in modo secondario associata la musica, non è buon consiglio di contrariar l'ingegno per cercarvi note diverse; imperciocchè non dovrà abusare della forza della propria fantasia,

che per natura loro sono finite. Narra che l'Alfonso, detto il Sanguo, volendo scrivere l'aria « Se non avrò spiarvi nel volto », già felicemente trascinata dal Ghisli, per ben una volta si ferisce da capo nuovamente, e poi arriva un secondo periodo, che la indirizza al primo; tanto aveva impresso nella mente il modo del Ghisli. Per altro, perchè la musica, a differenza delle arti sorelle, va perdendo la sua gradevolezza col tempo, come se fosse soggetta alla vecchiaia, quello che non è sempre agevole in un tempo, lo diviene in un altro. Non osiamo perciò mostrarvi il Crescendo ed il Decrescendo, quando posero sotto la nota « Se certo io dico », sabbene il Pergolesi ne aveva già fatto un'aria giudicata insuperabile in quelle che alcune cantanti intonabano, altre più giovani, da loro generate, ne occupano il posto, di modo che potrebbe servirvi, a dischiudere una interessante, una genealogia musicale.

La musica, nell'adattarsi convenientemente, in più modi, alla medesima parola, opera come le altre belle arti, le quali, puramente, possono ripeter con varj sembianti i medesimi soggetti ed argomenti. Ma la differenza della musica dalle arti sorelle si vede manifestata nel procedimento inteso, quando cioè vogliamo la medesima nota applicata a differenti parole. E di vero, alla musica, dentro certi limiti, è possibile il procedimento adesso notato, come è quella che non è arte essenzialmente imitativa. Nel mutarsi delle parole possono intervenire due casi: e il concetto rimane lo stesso, e questo coincide colla parola. Nel primo caso abbiamo propriamente una traduzione la quale richiede ancora partito nel poeta,

accidenti la musica non s'affievolisce troppo, perdendogli accenti suoi, e quell'attrattiva che sempre ricorre dalle parole. Non sarei contrario, in simili casi, a liberare il poeta dall'obbligo della rima; la quale è talora un impaccio grandissimo in alcune traduzioni. E con ciò affermare affopizione del Tommaseo, espressa in un suo breve scritto che tratta della musica nelle sue relazioni colle parole, ove dice: « Se non si tentasse violare la rima, le brutte d'Opere ed apocope non avvenire, violerebbero la ragione ». Benchè nel trasferir la musica da una in altra lingua perda sempre qualche cosa del suo nativo vigore e carattere, nondimeno vogliamci incoraggiare le traduzioni buone, acciocchè una nazione non venga privata dei capolavori creati presso nazioni diverse. Nel caso poi che si metta il concetto insieme alla parola, ove si veda una qualche analogia anche lontana, perchè non farsi assoluta opposizione, può adoperarsi la musica medesima. Lo miglior guida del maestro in questo caso è il suo buon senso, ed il suo buon gusto. I maestri sono spesso giovani di questa proprietà della musica, ed allorchè alcune loro Opere non s'ebbero l'accongiunto benvenuto, essi han cercato di salvarsi dal gastigio quei pezzi, che non ebbero altro torto che di essere in cattiva compagnia. Non di rado la musica vi ha guadagnato. Nell'*Adelson e Solim*, prima Opera del Bellini, sopra le parole « Ecco signor la sposa, la zia, le la zia », troviamo quella bella melodia, così felicemente adattata poi dal Bellini medesimo alle parole « Ecco la zia e la zia » della *Straniera*. Il maestro deve per altro guardarsi di tagliare le melodie della Opera in vago,

e conservazioni, fanno anche da lui nessuno composto. Le vocalizzazioni, che s'incontrano in un'Opera, sviluppano l'attenzione dell'Uditore, il quale colle mente sua si trasporta testa in testa lo stesso musica ha udito la prima volta, in guisa che una simile distrazione delle udienze nasce all'effetto drammatico. Che dire poi quando si tenta di trasportare sopra altri parole dei pezzi recati consecutivamente, e separatamente quando, come accade spesso, vi si accomodano meno bene, e male? Allorché ad una bella situazione drammatica, espressa con accento poesia, siasi veramente ispirata il maestro nell'adattarvi la musica, questa non può venire con lo stesso buon successo adoprata in altra situazione. Vi sono pur troppo de' maestri, che credono la loro musica capace di esprimere egualmente la cosa più disparata, ma quella musica non ha più varietà di espressione di quella che le maschere, e la gran massa abbiano varietà di suono.

Se dopo essersi combinata in un'Opera la musica alle parole, e le parole alla musica, il maestro aggiunge, e tolga alcuni pezzi, e ne vari l'ordine e la disposizione, allora si corre incontro ad altri inconvenienti, e difetti di non minor rilievo di quelli sopra notati. Imperciocché vedremo ancora sparire la drata generale, se pure eravi da prima, ed oltre a ciò perderanno i varj pezzi quell'attrattiva, che loro veniva, come da rivestire, per la posizione che servivano gli uni rispetto agli altri.

Permette queste osservazioni in forma benivola ed amichevole la Accademia del Fanci. E intanto tutto vediamo che in questo libretto, i *Crodari* benivoli sono

diventata francese, e Milano ha ceduto il posto a Tolosa di Francia. Violante moglie, e Gisella figlia di Arrigo, sono diventate la sola persona di Elena figlia del conte di Tolosa, l'Arriva della Jerusalem. L'Orsotto de' Lombardi è rappresentato da Gastone, visconte di Beana, il quale non si è però mai sognato di esser musulmano. Elena gli è concessa in sposa dal padre, per trovare qualche alibi. Ruggiero, fratello del conte, messo da loro prima, ordina che s'uccida Gastone; ma per bisogno viene fatto il conte. L'assassino, per salvare Ruggiero, accusa Gastone, il quale è bandito dalla Francia, e va in Asia, ove è fatto prigioniero. Elena accompagna in Palestina il padre, condottiero del Crociato, ed ivi s'incontra con Ruggiero prigioniero, e con Gastone, di cui allora supponesi l'innocenza. A motivo di questa trasformazione, l'argomento dei Lombardi ha perduto le migliori sue scene, per dar luogo ad altre sgradevoli.

Il Prologo della Jerusalem non è quello de' Lombardi. Vi si nota molto artificio, ma senza uno scopo.

Nel primo atto non trova un mescolamento distinto tra ispirato e sonoro, che sortì d'introduzione; una lamentazione del amor del sole, che non eclissa certo quella dell'Altiss; e la calcolata delle avventure del buco, che fa cambiare in peggio. S'incontrano ancora de' ventolieri, e parlarsi nuovi, come pure altri sentimenti, che non valgono il prezzo di parlare. L'ora seria più, con altre parole, viene tradita dopo il duettino sonoro. La musica del coro d'introduzione de' Lombardi fa edulcorata, con qualche varianza e accomodamento, si usa che argua

il *deus* del solo *Tenore* poco conservato, in massima parte, la musica del due quintetti de' Lombardi, per infonderla nei due solisti che tornano in quest'atto.

La musica di molti pezzi de' Lombardi, trasportati nella *Amazilia*, ha perduto la sua efficacia, per essersi male impiegata, e talora a controcanto. Il motivo del coro dagli aglieri tornasi applicato ad un coro di brelieri. Nel largo del secondo attetto, la musica non risulta così bene come nel secondo quintetto de' Lombardi, perchè in questo il *tenore* dell'anima è il buono (Pagano), ed in quello il *tenore* (Costanza). La stretta di questo pezzo è un misto di nuovo e di vecchio.

L'atto secondo non ha più il bel coro degli andascenti, e si apre con una gran scena e romore del basso, che è quella de' Lombardi « Ma quando un non terribile ». Segue una *Pollacca* per soprano colla canzone di « *Nu è agna* »; e dopo applicata ad un coro di pellegrini il motivo « *O signore! del tutto tutto* ». La gran marcia de' Crociati è nuova; ma non ha le virtù di far dimenticare quella *Veneziana* de' Lombardi. Torna appresso un *trattello* a tre bassi, nuovo per esso; ma volgare per il ritmo, e per l'effetto dell'armonia. A un piccolo meglio il *duetto* « *Sei tu l'uom della camera* », che viene tolto il *tenore* ha poi la sua *cavatina* colla stessa melodia di « *La mia infamia infondere* », cui è tolta la *cavatina*. Il *duetto* tra soprano e *tenore* del terzo atto de' Lombardi, ha fornito la musica del finale di quest'atto.

Comincia l'atto terzo con un coro di schiere, uguale a quella « *La bella straniera* ». Indi seguono alcune bal-

belli, i quali non brillano per veruna linea caratteristica. A questi bellissimi non dietro una gran scena ed aria del soprano, che porta la musica del *Finale* da *Il* dei Lombardi. Se non che la situazione viene peggiorata, indebolendo, quanto ad Elena, quelle cose, che avevano Gioia ad essere soprattutto contro il padre, e contro l'impresa de' Crociati. Gioia ne' Lombardi è in preda alla disperazione perchè crede estinta l'amante, e per mano del padre da lei Elena invece vede vicino a sé lo sposo minacciato di morte. Odo, la collina di lei, in queste cose non disposto, nel quale forse potremmo valere i modi supplicevoli, non produce negli spettatori molto viva impressione. Il *Finale* di quest'atto è nuovo, e bello. I poeti francesi immaginarono una scena, ora Gastone viene degradato per caso dal carnefice. Comincia con una marcia lusinga, e termina con una gran scena ed aria del tenore. La marcia è caratteristica, ma è priva di originalità. Quando poi Gastone per tre volte è dichiarato infame, nasce una situazione commovente, che il Verdi colora nel modo più semplice, ed anche troppo, imperocchè non fece altro che trasportare per tre volte la stessa musica un mezzo tono sopra, la qual cosa, se si tratta di poche battute, può anche produrre buon effetto; ma in questo pezzo sono 48 battute quelle che si ripetono. La situazione è però così bella per sé, che nasconde questo peccato. La stretta è energica e risponde alla posizione di Gastone. Questo pezzo nel suo insieme non manca di effetto. Soudainement non saprebbe reggere il confronto con altre belle pagine dello stesso Verdi, imperocchè non vi si scorge, in sostanza, altro merito

« non quella di non avere conservata l'effluvia della scena.

Il coro della processione « *Jerusalem* » apre l'ultima atto. Viene appreso un braccio iniziato da quello brevas de' Lombardi; ma di quale non ha la stessa risonanza impercussibile, oltre a mancargli il solo del violino, che disponeva così bene l'animo dell'audace, la situazione drammatica è differente. Non tentasi più del punto saliente in cui un musulmano, vicino a morte, riceve il battesimo, ma di una semplice benedizione data da un erede dopo una instrumentatione che vuol significare una battaglia, termina l'Opera con un qualche ed un duo, ove, per la massima parte, è trasfusa la musica del terzetto e dell' duo che chiudono i Lombardi.

Sotto il marchio della *Jerusalem*, i Lombardi sono appena riconoscibili per la perduta loro freschezza ed avvenenza. E così dovesse succedere quando si rifatta, che, per la spiritata trasformazione, si mutassero ed alterassero i pensieri e le scene migliori; venne trasportata l'azione sotto un altro cielo; molti buoni pezzi disparvero e rimasero mutili; ed alcuni furono privati di quella vita ed energia che teneva negli altri, di modo che restò un lavoro goffo, sconnesso, e senza quel colore, che forma il pregio maggiore de' Lombardi.

La *Jerusalem* venne tradotta in italiano, ma questo rimpasto di terza generazione, fece appena capienza sopra alcuni teatri d'Italia, per poi nascondersi.

Fu veramente una pretensione irragionevole, quella di presentare di nuovo sulla scena Italiana un'Opera, che aveva tutt'altra forma, fatta così profonda impre-

sione nell'animo degli Italiani, come *Scuro e Lombardi*.
 Vi sono delle impressioni che non si cancellano se non
 con gran difficoltà, anche quando si adopera contro di
 loro la virtù di un bello scoppio, tanto come è adun-
 que spensibile supplente con altra nuova, allorché que-
 sto muore da una forza nuova, come, nel presente
 caso, è la loro riposta nella musica e nel melodramma
 della *Germania*.

CAPITOLO UNDICESIMO.

IL CORAIO.

Per Trieste salì poi il Frodi la nuova Opera il Coraio, che venne quivi eseguita nell' ottobre 1848. L' esito di questo lavoro non ripose alla speranza che vi si poneva; ed il maestro medesimo, secondo che ne riferiscono alcuni, riconosce mancargli l' ispirazione. Mancare l' ispirazione? non è come dire mancare l' efficacia, la ragione, il senso, il tutto? il vero artista, allorchè gli vien meno l' ispirazione, non si distingue altrimenti dal falso artista. Il quale, come che privo di quelle doti dell'ingegno necessarie a coltivare il terreno delle arti, nondimeno vi si affatica senza frutto, mosso dalla naturale vanità; convinsiachè ognuna parti nell' anima due spiriti, l' uno de' quali, che è quello della vanità, anche tutti i nostri difetti, e non riflette che, aggranditi all' infinito, i nostri pregi o veri o immaginari; l' altro, che è quello della coscienza, mostra al tutto nuda la verità. L' artista,

che si sente volere, non tocca le sguardo dalla specchio della coscienza; lasciare il falso artista non con altri, altro, che nella ingannatore specchio della vanità. Forse per sempre vero, che l'uomo fornito d'ingegno non prende altronde consiglio che dalla propria coscienza, che così spesso non lo vedremo scendere ad imitare audace ai falsi artisti! I quali allora si possono ancora imitare, quando vedono i grandi abbinati fino a loro.

Ma che sono queste opere del falso artista? Una bene si penetra col'occhio della critica, di leggerli si scorge nella di vista trovarsi che all'autore appartenga; ma invece imitazioni fredde come cadaveri. E di vero, che passi nelle opere de' grandi imitare oltre la eterna vanità? E egli per avventura possibile entrare nell'anima del vero artista per assaporare quel bello puro, onde prendono vita le opere dell'ingegno? No certamente. E che accade allora? Il falso artista recala quel sentimento che non prova, e si persuade portante di provare, ingannato dalla sua vanità. Egli ci dà ritratto di quel vecchio, dal cuore chiuso ad ogni letizia, il quale s'ingegna nell'imitare di attingere al riso il suo volto, sforzandosi d'imitare l'aspetto ridente d'una fanciulla dai quindici anni. Che che adoperi quel vecchio, l'apparente non, che gli pende dal labbro, perchè non nasce dall'anima sua, non potrà mai scendere nell'anima altrui.

Come è lungi dal suo pensiero, così non voglia che veda nell'anima del lettore, di estendere, contro la studio de' buoni e alcuni autori, quelle parole ancora da me condannate a certi imitatori, argomentando che una non voglia nella imitazione così inutile ancora lo stu-

diar. Il vero artista non respinge a suo tempo l'imitazione fin poichè di questa si vale per la più efficace manifestazione del suo concetto, egli l'adopera, per conseguenza, come mezzo non come fine. Al vero artista corre l'obbligo di studiare a disegno per molti anni le opere altrui, per potersi giovare delle felice dell'opre predecessori, e sollevare le proprie forze, deboli, per se sole, a custodire ed accrescere il tesoro dell'arte. Sarebbe stolta presunzione chiudere gli occhi al passato, e vituperare i maestri dell'arte; come se a vile fossero da tentare i lavori di tanti eletti spiriti che ci han preceduto, e si lapinasse come da tanto, il quale non che ammirare, ma pure mantenere potesse l'arte, senza l'altri studio, al punto in cui si trova.

La civiltà dei felci artisti è tale, che talvolta non sanno più così ciò che si vagliono imitare. Quanti le maggiori stranerie, stravaganze, e pazzie di questo mondo. Furvi un tempo, che ogni poetaastro, per imitare il Petrarca, fingeva essersi innamorato di Teseida Santa. E nella musica non vediamo ancora folle maggiori? il campo dell'arte musicale è più libero che quella di altre arti; conciossiachè non s'abbia intorno minacciosi quei modelli della natura, i quali trattengono alquanto i passi succedersi dei felci artisti. I maestri di bassa lega, sempre intesi a corteggiare l'audace che cade, come coloro che non muovono alcun impulso nè dal loro gusto, nè dal loro ingegno, creano de' pezzi nuovi con ben breve fatica. Imperocchè adoprano, come altrora disse, rami vecchi, e li rivestono di note diverse; tanto che il nostro apparisce nuovo. Tuttavia, male o bene, un pensiero

manuale, lo avvolgeva sopra la bisbetica di qualche maestro avventurato, senza riflettere, che con tutti i pericoli non sapevasi dallo svolgimento medesimo l'innaggiata col un pezzo via stramazzata nel modo più disolito, prendendo a norma le pagine più trascurate di altri maestri, e badando soltanto qualche volta di non scambiare l'officiale col flauto. Dopo di che, per imporre un po' la loro insipida musica, vi spargevan quì e là alcuni, così nominati, pezzi d'offito, i quali, per la più, sono gli urti de' cantanti, e i fortissimi dell'orchestra; sicchè non è rimasto per questi maestri, se si trovano tuttavia le orchestre sane. E non di rado si vien fatto d'acclamare con Salomè Ross.

Basta voi, non se se più mola,
 Come voi con i professori tuoi,
 Eran più quei martelli e dei morsi.

È perchè la musica ispirata scende al cuore e lo commuove, e l'altra s'arresta alla membrana del timpano riponendo ogni sua virtù nel solleffiare il suono; non vediamo i maestri così dare ogni sollecitudine per rappresentare le loro Opere con molti atti a gratiare le orecchie; ed a tal fine non lasciano di rifrattare le musiche da ballo, e di simile genere, per cavarne qualche pensiero, nulla badando alla filosofia, di cui talora sgangheratamente.

Il Ferdi, benchè vero artista, nel suo Corso non adopra altrimenti, che gli indiziatori. È ben vero però che, la medesima parte, inteso se stesso; ma lo fece in un punto, che egli non era più se medesimo. Non vuole

capare, per altro, senza questo illecito incipere al fatto di destare la septa locustae, non che di accenderla.

Il Piac tolse l'argomento del Corvato da un governo di *Agros*, ugualmente intitolato Tale scelta non è certo migliore dell'altra fatta dal *Stagis* dei suoi *Monodori*. Corvato il corvato ha molta somiglianza con Carlo Moor. Ambidue, della natura feroci d'animo gentile, diventano in progresso di tempo, dopo aver molto sofferto a causa dell'ingiustizia e malvagità degli uomini, crudeli oltre misura; e devono banditi, uno sul mare, l'altro sulla terra, a sfogare l'odio che nasce in loro contro tutta la umana specie.

La peste, potendo passare senza aggravesse nella più recondita panga del cuore umano, trova modo di rendere un qualche personaggio meno odioso di quello che a prima giunta non sembri; ma la stessa prende la cosa in morte, né è capace di ammorbidirli tanto da seguirne la peste. Felice Romano, da quel gran posto melodrammatico che egli è, seppe abilmente schifare, in simile caso, lo scoglio contro cui ruppero il *Stagis* ed il *Piac*. Vedasi nel *Prato* del lodato Romano, come la professione abbenavole di Gaetano su un posto giudiziariamente nell'ombra, tanto che appena si discerne. Il posto ha portato invece nella parte illuminata del suo quadro l'amante istesso, che dopo vari tanti pericoli, ritrova la sua dietta incognita, moglie del nauco di lui. I tormenti di quell'anima innamorata, le sue fure, le sue vendette, le grida sue sconquassate e interminabili sufficientemente lo spettatore, da larghi dibattiti al tutto nello sventurato Gaetano la qualità di *Prato*.

La musica del Coraro venne, come dicemmo, condotta dall'autore modenese. Il che non mi tentava di farne breve rassegna.

Dopo un preludio ben potrei, ora s'intende un motivo del terzetto finale, aprisi l'atto 4° con un coro senza accompagnamento, in tempo 3, che chiede indarno al chiaroscuro il modo di rendersi bello e grato. L'aria del tenore, nell'andante, che è pure un 3, ci mostra un vecchio ritmo, con accompagnamento di lancia, di tale cantilena che ha un qualche sapore di Lombard, ma caduto nella spropria. L'istrumentazione è ricca quando ripete il primo periodo dell'andante, mentre il canto procede a modo di parlante. La cantilena, quantunque non abbia odor di nuova, è energica: e per darla ancora maggior forza venne impiegato il vecchio espediente di far ripetere del coro, all'unisono, una delle frasi dell'aria. La rievocazione del soprano (Modora), altro 3, è così mesta, e gradevole; ed è quanto uno de' pochi pezzi, che appartengono really veramente alla vera del maestro. Nella scena, il passaggio inaspettato dell'acordo di do minore, che domina nella 1ª battuta, a quello di la è maggiore che termina nella 2ª battuta, ben si ricorda e rappresenta la fantasia di Modora turbata, per la lontananza dell'amante. Segue un duetto del soprano (Modora) col tenore il soprano nell'andante mosso ha un canto, nel quale osservasi servili di ritmo, ma la melodia è troppo ricercata, e macerata; risponde il tenore con diversa cantilena, in un moto nuovo, e poi procedono insieme la parte, ancor più lentamente, accennando in maggiore il motivo già cantato in minore dal tenore. Verso

adattiva è la questa parte. Nell'adagio, che è un $\frac{3}{4}$, il maestro, con alquanto buon effetto, si è giovato del cello solo, e, nella ripresa della cantilena, dell'accompagnamento dei violini all'arco.

Un coro di Odalische apre il secondo atto: è un $\frac{3}{4}$ brillante assai. La cantilena del soprano (Gulnara) ricorre gravosa nell'andantino $\frac{3}{4}$ a terzine vuote, ed vale da ultimo a scegliere l'addizione un coro ricano d'accompagnamento. La cavalletta quantunque moscia da un periodo volgarissimo, non è sgradevole. Dopo un coro incalzante, il basso canta un *aria* di carattere grandioso, che ci torna alla mente molti pezzi, con due tagliori, dello stesso Verdi, ed ancor qua, il coro ripete all'unisono, dopo il basso, una delle frasi di questo *aria*. Non vale a trattenersi adesso il dettaglio, che segue tra tenere e baritone; e ne muto quel giamboglu vocale e strumentale, che vuole esprimersi, e troppo bene il fa, la confusione cognata dall'assalto de' corni. Conclude poi il quartetto finale 2°, con un andante $\frac{3}{4}$, ove il basso solo ha una cantilena ben descritta, e di rare uniformità, conciossiachè si esteso 14 battute di seguita portanti le stesse figure, e, come se ciò fosse poco, il tenere ce ne regala altre 12, sebbene non consecutivamente. Talora volte l'uniformità ritmica è richiesta dall'espressione, segnatamente ove si tratta di profonda terrore, come vediamo che fece il Rossini nella Semiramide, nel pezzo « Qual mesto pensò » e d'adatta pur bene al rimprovero, al pentimento; ma sempre in un punto saliente, come nella Norma del Bellini, ove sono le parole « Qual cor tradisti co » . L'insieme incorniciato con una frase

lunga da 8 battute, alla Fanci; ripetuta la quale, vengono riprese, concertando fra loro le varie voci, le 8 prime battute della confessione del tenore; dopo di che poi due volte in ugual modo, con una progressione ed un piccolo crescendo, s' arriva ad un fortissimo, cui succede un diminuendo; e finalmente con breve cadenza chiudesi il pezzo. Queste progressioni, crescendo, e diminuendo, allorchè sieno adoperati con sesto, non mancano mai di scuotere fortemente l'udienza, per quell'effetto che so altro obbietto di artisti.

Cominciò il terzo atto con l'aria del basso L'andantino ♪, e terminò così, confuso un ritmo così gradevole di quello, dalla parte del canto passando poi nell'istrumentale, con acquista maggior leggerezza. La cadenza, col suo accento nel quarto battuto, ci rammenta l'Adella, nè ci consola per questa. Il duetto tra il soprano (Gulnare) ed il basso, dopo un lungo parlato e recitativo obbligato, porta un allegro, con ad un fortissimo del basso, risponde il soprano con un pizzicatto; ma di volere altro per iniziare questo pezzo? Il medesimo soprano ha poi nel tenore un duetto, con nel primo andante mezzo si trova un dialogo cantato, che, in generale, nessuno nelle Opere serie, dovrebbe proporsi a parlarsi. Nulla di notevole perge l'altro andante mezzo, che forma una specie di cadenza media. Addegnato dopo, in questa immaginario duetto, un poco di tempesta, ed infine un allegro che serve da vera cadenza, la quale non è tra le peggiori dello spettacolo. Il terzetto finale è senza alcun dubbio il pezzo più progressivo di quest'Opera, specialmente dall'andante in re ♯; superabile l'allegro ♪ che

lo prevede, è più successo a diventare un Valere, che ad esprimere le platane parole che tu s'aspettavi. Nel rimanente di questo pezzo s'incontra quel far grandioso del Verdi, che ora, come in questo caso, s'aggiunta ad una situazione importante, produce viva impressione nell'animo dell'ascoltor. Belle è quel pezzo del soprano nella 22^a e 23^a battute dell'andante, ove la melodia, nelle parole « *Pietà, perdona da Dio ad* » prende contraccanto con molto effetto. Si guardi il Verdi di questo pezzo anche nel duetto tra soprano e baritono nell'atto 2^o del *Rigoletto*.

A compensare quella rete che manca in tale lavoro, il Verdi adoprerà quel bel artificiale, che nasce dai movimenti color in battute corte. In 22 pezzi del più rilevanti, non incontrarai un adagio; il solo volte ha luogo il tempo ordinario; e 7 il 3/4. Non intendo scrivere rimproverare al Verdi per avere usato un certo tempo e movimento anziché un altro; ma stimo utile di noter tal fatto perchè mi sembra poco conforme al genio grave, tutto che impetuoso, del maestro di Bussetta. Il cui pregio della concisione, non dimora già tanto nella brevità delle battute, e della frase musicale, quanto nel fondo dato a gran parte di quei luoghi comuni, che ricorrevano una volta gli spiriti senza una ragione al mondo.

Un grande insegnamento noi dobbiamo raccogliere nell'esame di questo spartito, cioè la necessità del più gran riserbo nel lasciare le nostre congetture interne alla forza dell'ingegno, nel cercare di qualche sua frutta. Ecco quì, chi non avrebbe creduto inaridita la vena del Verdi dopo il *Corvaro*? E chi avrebbe supposto, che da-

po un'altra infelice saggio, avrebbe lo stesso misero acquistata maggior gagliardia, e tentato di soffrire più de' capoverdi che superassero tutto quello che stava già fatto? Grave accontentamento è questo a tutti coloro cui sta a cuore il vantaggio dell'aria, acciocchè non condannino con troppa fretta molti maestri, i quali coi primi loro voli, fecero molta caduta. Guai al Fieschi se questa sapor del suo impegno si fosse manifestato subito al principio del suo cammino: e guai ancora all'Italia, che non vanterebbe oggi così bell'opera.



CAPITOLÒ DUODECIMO

LA CATTACOLA DI LEPANA.

Le passioni politiche fervevano altissimo in Italia, ed ogni cosa aveva tolto il colore da casa, quando il Fieschi si condusse a vestire di rote il melodramma politico *La battaglia di Lepanto*.

La musica e la politica hanno sempre così avuto tra di loro la più stretta relazione, il che non era sfuggito all'acuto sguardo degli antichi savi della Grecia. E veramente, ove si considerino i movimenti spontanei della nazione, li vedremo nascere dal modo di sentire delle melodiste; nè potrebbe occorrere altrimenti. Ora, se la musica è la più libera manifestazione del modo di sentire, ovvero delle inclinazioni e disposizioni dell'animo verso tale o tal'altra passione ed emozione, sarà manifesto ed eguale, che ella, per un cotale aspetto, possa riguardarsi come segno e rappresentanza delle vicende politiche d'un popolo, e della civiltà civile, conforme a

ciò che sonda alla filosofia quanto al modo di pensare, avveglia che la musica si estende agli affetti umani nel modo che la filosofia si attiene alla mente. Inoli è, che non a torto e Platone ed Aristotele ed altri famosi filosofi hanno veduto nella musica un arte di somma importanza per l'educazione del cuore.

I limiti di questo studio non danno agio di troppo allargarsi per trattare convenientemente questo tema, donde ci restringeremo a disegnare, con pochi tratti, il procedimento storico della musica, acciocchè riuscisse agevole osservare il legame che alla fine coll'andamento della spirituale musica.

Per essere possibilmente brevi faremo capo del medio evo, allorchando, per lo scadimento della lingua latina, come un arco ordito di perire, e, nelle rovine dell'antica pigritia civiltà, comincie ad innalzarsi lentamente l'edifizio del nuovo incivilimento.

Il Cristianesimo, contrariato ne' primi paesi da tremende persecuzioni, tutto superò colla fede e la costanza, e crebbe tanto di vigore, che assai poi, e volta via, il paganesimo, e lo ridusse a tale, che solo ne rimase la ricordanza. I primi secoli della nuova credenza passarono in fitte tenebre, ed i popoli rozzi, barbari ed ignoranti non senza conoscessero altro quella della fede. Le scienze, le lettere, e le arti, erano in questo mezzo scomparse, e solo una qualche luce risplendeva presso pochi ecclesiastici. Il bisogno di associare la musica alla preghiera fu sprone a Sant' Ambrogio nel 4° secolo, ed a San Gregorio nel 6° , di regolare il canto ecclesiastico, il quale si conservò malinconico fin verso l'undecimo secolo: epoca non

poem splendida per la Italia e regno del metodo magistrale trovato da Guido. Ecco adunque la musica da prima a rendere immagine della fede tenacissima nel primo secolo del Cristianesimo.

Dopo aver cantato le lodi della libertà, la musica vuol cantare quella degli eroi, e manifestare nella delenza del reame l'amore. Ma occorre a ciò la poesia, e conseguentemente una qualche scienza del linguaggio, come pure una maggiore gentilezza negli animi. I Trovatori, presso i quali si perfezionò più presto il linguaggio, videro sorgere tra loro molti poeti-cantanti, che col nome di Trovatori si sparsero poi nel paese più lontano, e nasciarvi l'amore per la poesia, e per le cavalleresche imprese. Il che non poca utilità ebbe nel diramare i costumi. L'ufficio de' Trovatori divenne inutile allorché i discipoli loro superarono i maestri. E questo avvenne singolarmente in Italia all'apparire della Divina commedia. Dopo quel fatto poema, l'umanità non aveva più mestiere de' Trovatori. I quali, a poco a poco, tralignarono, cadde la schia a tutti, e vennero finalmente da ogni dove cacciati, dopo duecento anni di splendore, in sul finire del 14° secolo. La musica, che, in questo tempo associandosi alla poesia del Trovatore, aveva rappresentato gli affetti generosi e tenaci che andavano risvegliandosi negli animi, prese allora sentiente quando questa poesia si interruppe, e la pensò secondo il nuovo ordine dell'umana società.

Allorché i costumi divergono meno sani, si fa come sentire il bisogno di provvedere alcune cose alle necessità del vivere, delle quali, nello stato di baccare,

poor o altra cosa si facesse degli uomini. E perchè di questo cose talune è fatto precacciare in lontani paesi, ed altre è d' uno formarle, così a soddisfare questi nuovi bisogni si danno opere al commercio ed all'industria. La gloriarsi di alcune città italiane, somigliate all'attività dei loro abitanti, fece nascere ben presto alcuni centri di commercio. Ed i popoli di Venezia, Genova, e Pisa si possono aggiungere agli antichi Prodi, e Cortigiani. Dopo gli Arabi, cercarono gl' Italiani la navigazione sul mare, che conservarono finchè non venne trovata una nuova strada, che pel capo di Buona Speranza conducevasse alle Indie Orientali. Nel 14^{to} secolo era così florida il commercio, e l'industria si prosperava in più città italiane, che a temperare un lusso sfrenato, nato da smodate richieste, s'ebbe ricorso alle leggi suntuarie. Intanto si sentivano nell'Europa il popolo Fiammingo, agreste, economo, perseverante, e costante, fioriva ugualmente nel commercio e nell'industria. Gand e Bruges rispondevano nel Nord, a quelle che Venezia e Genova erano nel mezzodì dell'Europa.

La musica si unì a questo spirito d'industria, e riflettimento, che essa pare si fece industriosa, per l'artificio di ordinarla, secondo le regole dell'armonia, più parti melodiche insieme. La pazienza e la perseveranza addimontata dei Fiamminghi dato a questo il vanto di essere per i primi portati a molta perfezione certe musiche artificiali. La quale ci fa ritretto di una società i cui membri, quantunque seguitino vie diverse, ed occupino luoghi differenti, pare concorrono alla stessa fine colla massima concordia. Questo ritatto era meglio quello del popolo

Fiammingo, che dell'Italiano, per la qual cosa fanno gl' Italiani tacere, dopo i Fiamminghi non solo, ma dopo i Tedeschi ed i Francesi, l'eccellenza di quell'arte detta del contrappunto.

Questa musica industriale incominciò a corrispondere per i suoi costosi; imperocchè poteva innanzi ad ogni altra cosa uno stupeggioso gradimento di sottili e ricercatissimi articoli di contrappunto. Insieme con tali difetti, era la musica penetrata nelle chiese, con gran scapito della devozione de' fedeli. Quale che era errava di molti ecclesiastici, secondo lo spirito del Concilio di Trento, di bandire la musica delle chiese, o, ciò che valenza la stessa, renderle ogni sorta. Il Palestrina allora, sovvenendo la celebre messa detta di Papa Marcello, fece aperta che la musica era necessaria, senza far getto de' suoi ultimi acquisti, ed accendendosi alle sacre funzioni, le quali non perdevano, ma guadagnavano di maestà. Merito del Palestrina l'Italia riacquistò il primato nella bell'arte de' sacrali, e da indi innanzi l'ordinamento fu di eccellenza musicisti. All'Italia, che tanto splendore riserva del cattolicesimo, ben s'apparteneva di tenere nella musica nuovo argomento di forza per la religione combattuta.

Succedendo al tempo delle lotte religiose quello della filosofia, la quale, conforme alla direzione data dal Locke e dal Kant, si divise in due rami, per più rispetti, continui fra loro. Il Sentimento del Locke verrà da prima la Francia valente propagarsi, ben quasi va numerato il Condillac, che tirò da quel sistema le ultime conseguenze. Il Kant, per contrario, considerò la sensazione come mistero cui manca la forma, la quale egli suppone innanzi

nello spirito umano Fichte potè spingere la filosofia Kantiana tanto al punto di distruggere la materia, e non vedere altra cosa che l'io. Il Cousin e Fichte sono al tutto opposti, come lo furono verso quel tempo la Francia e la Germania. La musica germanica per essa dalla filosofia attempata il Gluck, comechè Tedesco di nascita, imparò per educazione musicale, studiò in Francia, come la propria terra, la sua riforma filosofica della musica drammatica. La quale consiste in riferir tutto alla poesia, come il Cousin tutto ripetere al senso. In Germania, d'altro canto, la musica seguiva l'ideologia, cioè una via indipendente dalla materia, la quale nella musica drammatica è la poesia. In modo che si perfezionavano tutto si restringe alla musica puramente strumentale. Dopo molti la riforma, che poi Berlioz in seguito tempo portò fino ad aver creato, in quel genere, un *transcendentalismo* musicale.

Benchè non siamo ancora entrati in un nuovo periodo, nondimeno la musica in Italia, senza uscire, per dir così, del grande orbita della musica filosofica, ha percorso un ciclo ristretto, che è l'emanazione del procedimento storico del modo di sentire dell'universale.

Seguendo adesso questo ciclo, per giungere al Periodo di questo nostro discorso, dovremo marciare del Retroso.

Questo grande loggione incominciò a brillare nel tempo che Italia, e con Italia l'Europa, stava della guerra Napoleonica, desiderava la pace vivamente. L'idolo del genio Romantico è di guerra e di pace in un tempo di guerra, per le impressioni profonde lasciate nella memo-

za degli avvenimenti; di pace, per l'indolenza dell'Asina. La musica del *Asini* è duarvella, franca, aperta, vivente, entusiasta come un soldato, ed è perennemente gaia, piacerella, gioconda, sensuale come un epirano. Il *Asinosa* a buon diritto rappresentava l'epoca sua.

Ma ben presto gli animi tranquillizzati precipitarono a desiderare nuove emozioni, tanto sono per natura loro portati al movimento. Agli affetti teneri e sentimentali, il maggior numero inclinava, ed a questi non troppo risponde la musica del *Asini*. Compare allora il *Bellini*, che perveniva in breve tempo a eguagliare tutti gli altri. Ma il regno del *Bellini* non ebbe troppa lunga durata, dapochè la morte troncò inaspettatamente questo ingegno melodioso. Successe il *Donnattì*, il quale, perchè troppo colossale, non ebbe mai veramente lo scotto. Il *Fordi* fu più avventurato.

Il *Fordi* può riguardarsi come il polo opposto del *Asini*, nelle stesse mode che il tempo dell'uno è il contrario del tempo dell'altro. Il *Asinosa* si fece animare quando uccise di un periodo di assottigliamento per entrare in altro di pace e di tranquillità; laddove il *Fordi* si mostra allora quando i popoli, stancati del quieto vivere, si disponevano ad armarsi nel pericoloso mare delle civili commozioni. L'ingegno del *Fordi*, rispetto a quello del *Asini*, è perennemente franco, duarvella, vivente come un soldato; ma diverso lo stile, che egli è brusco, sdegnato, irrisolvibile, mesto, o gaio-corrivo come un ipocodrisco.

Credibile ora la guerra essere che dal nostro direttore ritirare volesse che, concludendo non più di nulla sia

la musica del *Barone* e del *Belshé*, questa musica non debba valere più nulla. La fine meriti la musica non è sufficientemente sulla moda stabilita, che ne debba seguire al tutto la sorte: e se per l'abito cangiato dell'universale non sorta più la moderata efficacia, non per questa, ora contenga parti pregevoli per la verità dell'espressione, cade dalla memoria dell'artista, e di tutti questi hanno sollecitudine del progresso dell'arte.

Al Firdi, che dal 1842 in poi regna solo in Italia, ben s'addice il nome di rappresentante del gusto rinascito del suo tempo. Come tale egli doveva scrivere un'Opera corrispondente al nuovo stato degli animi nell'anno 1848. E così fece; se ebbe ragione di muoversi il risorgimento che a sé medesimo fece il Gentry, il quale, volendosi torre lo scettro musicale dal *Belshé*, e dal *Cherubini*, che meglio rispondevano al nuovo stato degli animi durante la rivoluzione francese, scrisse nel suo *Baron* cc. e lo suo profilo è debole, materialmente, appreso alla musica rivoluzionaria de' giorni nostri ».

Era in i travagli d'Italia quasi vicino al loro nodo, quando nel gennaio 1849 fu posta sulle scene la Roma la *Antigonia* di Lepore.

Il Cammarone, che ne scrisse il libretto, si giova con accorgimento del più splendido fatto d'armi degli Italiani. Ma non portava quel soggetto con l'occepo televisivo, che spesso non l'abbandonasse per un episodio d'amore e di gelosia al tutto lontano dalle scopie principali.

Il successo di quest'Opera fu felice in Roma, ma non altrove.

La sifonia è bella, e può stare a fronte di quella

del *Robinson Crusoe*, se pure non l'aveva nell'aria. Dopo un motivo marziale, levato in più maniera, si giunge ad un andante espresso, il quale è condotto con uguale industria. Gli succede un allegro, che dopo accennato il detto motivo marziale, si svolge in un brillante pensiero, il quale vien presentato poi in altro aspetto, e con altre accompagnamenti. ed in ultimo ricomparisce innestato sul motivo marziale cui serve di contrappunto.

Il primo coro, senza istrumenti, riprende il motivo marziale della sinfonia. Questo coro è forse troppo simmetrico e uniforme; onde poco si confà all'impeto guerresco. La cavatina del tenore si compone di un andante simile a tanti altri del Verdi. La romanza del baritone ha un motivo allegro, la cui prima frase risulta di note tutte di egual valore. La semplicità di questa ritmica volere, la compenso, maggiore curativa nella melodia. Il giuramento, nel punto il più rilevante, ci mostra una volgare progressione all'arcano, con ritmo uniforme per 15 battute, che fonda ogni speranza di buon effetto sopra un ornamento a poco a poco. Questa ripetizione è tra le cose le meno desiderate. Il Verdi volle evidentemente unire con questa progressione, l'effetto di quella magnifica che è nel finale 4.^o del *Mac del Mac*, nelle parole « Dio non stermina »; ma non vi riuscì perchè questa progressione, sabbene monotona, non procede con tanta speditività ed energia come quella allucinata del *Mac*. Dopo un coro di tenore, medesimo tono, succede la cavatina del soprano il primo porre dell'andante è di un sol punto. Del resto la forma è delle più comuni, e semplici di nota una certa ricorrenza nell'accompagna-

mento, ove l'accento cadente viene a cadere sul 2.^o quarto, cioè sopra una disquarta debole della battuta. La cadenza ha del bello, ma nulla più. Nel duetto tra soprano e tenore, che chiude l'atto 2.^o non manca un certo senso drammatico. Sembra che, la forma di questo pezzo non è tra le arbitrarie. Si uiscovi la linea « *T'ama l'ami quell'angelo* » del tenore, che è di cinque battute, cioè non simetrica. Nello stesso modo è la risposta del soprano.

Il coro, che apre il secondo atto, è di poco rilievo; così ancora il duetto tra il tenore ed il baritone. Nel quartetto, nel quale finisce quest'atto, meglio dell'elogio è la stretta, perchè conveniente alla situazione. Quantunque il suo tempo sia 3/4, pare per il ritmo manifesta la sua appartenenza allo gran famiglia di quelle nate dalla serena del *Sottobal*, nel quartetto di *Silvano* e *Faliero*.

L'introduzione e la scena del giuramento del terzo atto non mancano di qualche pregio. Il loro apice è il patto quando i Cavalieri della morte, accudendo nel sotterraneo del tempio di S. Ambrogio, si raccolgono insieme a pronunciare il correnato giuramento. Ma il giuramento, per se stesso, è goffo e casalingo. Il *Romero* nel *Guglielmo Tell* tratta analoga situazione, e fece un capolavoro. In questa scena del *Peasente* ha senti quel fuoco, che cova allora nel petto de' *Forigoli*, e che, pochi mesi dopo la rappresentazione del *Guglielmo Tell* in Parigi, si palesò terribile nelle tre giornate del luglio 1830. Il duetto tra soprano e baritone è quasi mal espressivo; massimo nella parte del baritone, ove mostra sulle parole « *e dopo Dio la patria* » un passo infuso da altre patetico come dell'ultima aria di *Giulio* dello *Fratello della*

Spontini, con una le parole « tout une crise fut de l'aimer ». Dopo di che è sempre efficace questa forma d'espressione! Quando intesa il vero, né forza di tempo, né capriccio d'umori può distruggere l'opera dell'arte. Nell'andante dell'aria del baritone notiamo il primo periodo di 3 battute e mezzo, il che non pertiene nulla donneggia all'effetto drammatico, anzi l'acertace. La cadenza è comune in sul principio, e solo nella ultima battuta di cadenza mostra qualche cosa di peregrino. Nel tratto finale di quest'aria buona è l'effigie spiritata, che s'adatta benissimo alla posizione di Rolando, furioso per aver sorpreso Leda sua concubina con Arrigo di lei sospetto adultero. Si notano in questo pezzo fin di 3 battute bene immaginate: vale a dire che non è necessario l'uso delle frasi di 2, di 4, e di 5 battute per caratterizzare il discorso dello melode; la musica del baritone si mantiene ben appropriata finché nell'andante muove. Ma l'ultima scena dell'atto terzo non è ben colorita dalla musica. E pure al maestro non mancava in questo punto una bella situazione, come è quella di Arrigo, il quale, rinchiato, per vendetta di Rolando, nella torre, ode l'appello de' Cavalieri della morte, e per liberarsi dall'inferno che l'avrebbe colato non rispondendo loro, si getta disperatamente dal tetto, lasciando Leda, che pure con lui era rinchiusa, nella maggiore desolazione.

Nell'introduzione dell'atto quarto è bene immaginata un tanto cuore interno, che si combina con un cantabile del soprano, e con un coro interno. L'uso di vittoria è troppo convenzionale, il tratto finale è senza dubbio il più bel pezzo dell'Opera, ed anche può avvalorarsi

tra i buoni creati dall'ingegno del Verdi il quale in tal modo, ha dimostrato essere meglio atto ad esprimersi colle note la nobiltà dell'animo di che essere per la penna, il che ha luogo in questo punto, che l'entusiasmo di coloro che operano a libreria.

CAPITOLO DECIMOTERZO.

LETRA MILLER.

I popoli sollevati nel 1848, allorchè, mossi come da unanime pensiero, attesero a liberare ordini nuovi, parevano animati di quella fede santa cui ogni edificio risolve in polvere. Ma chiudè! come tanta l'illusione è sparita, con la vita si tradussero i pensieri! E gli ordini prescintenti, rivelandosi dell'esperienza, e del costume, come che ridotti a frestarsi, dettano segni di maggior vita, e di più gagliardia, che non la morte con tanto impeto portata ovunque. Restauro l'antico, non per questo si percuote gli animi. L'agitazione che perdurò poco non ebbe differenza tra la restaurazione del 1814 e quella del 1848. Per la qual cosa non era da aspettarsi, come in quel primo caso, in quest'ultima, di arrivare nella musica in vaga notabile variazione. Se più da vicino riguardando tale agitazione, avvertiremo che essa differisce alquanto da quella che precedette l'ultima rivoluzi-

mente. Prima acciuffarsi ad un sentimento di ottimismo, e mostrarsi condita delle più belle speranze; dove dopo viene colpita dal disinganno, dal timore, dalla sfiducia, dall'invidia, e dal rancore. La contraddizione risente con più efficacia; e l'ombra sua, il materialismo, lo seguita da presso. A scuotere gli animi in questo nuovo stato, non vuole certo modi gentili; e, per la prevalenza del senso sulla mente e sul cuore, il godimento fisico deve essere il posto innanzi. La musica meglio accetta esser deve quella dunque, che procuri forte emozioni, e solleciti insieme il senso. Il tempo del Verdi non era dunque passato; egli non aveva da temere d'una nuova Beethoven, che rispondesse ai nuovi bisogni di animi tranquilli.

Non pertanto nel genio del Verdi s'opera una qualche modificazione, che lo rende meglio adatto al nuovo periodo. Quell'esagerazione che fu spesso condannata nella musica Verdisiana, viene d'ora temperata. Quasi per istinto capisce il Verdi che gli ultimi avvenimenti, se non avevano mitigato le passioni, le tenevano però in freno; onde l'animo non era così vivamente mosso, nè perciò aveva lungo quei modi violenti adoperati tanto per lo passato. E intrinsecamente nel Verdi questa nuova modo di sentir dell'universale, opera sì, che la sua nuova musica assumesse un'altra aspetto, e così determinato e distinto, da caratterizzarla per una seconda maniera.

Non siamo inerte un breve confronto tra la prima e la seconda maniera, onde il lettore possa rilevare un qualche lume a meglio studiare e intendere la musica del Verdi.

Nella prima maniera ha il predominio l'atteggiamento grandioso, il quale attesta l'influenza delle ultime Opere del *Rasbri*. Ma accanto al grandioso sta l'apparimento, che non meno di quello signoreggia la musica di questa maniera. Questo apparimento prova di esagerazione se si considera per sé, ma riguardandolo rispetto alla musica grandiosa che lo circonda, si conosce che cotale esagerazione è necessaria per mantenere un certo equilibrio, e come un contropeso al pendente grandioso. Importa avvertire che il grandioso, per sua proprietà, distrugge, per così dire, ogni individualità o personalità, o le trasforma in universalità. Di modo che, sebbene il canto grandioso venga espresso da un solo personaggio, potrei nell'arco della spartitura come fosse espressa da un popolo, da una città, da un ordine di persone, per la qual cosa la passione, per serbare la debita proporzione col grandioso, quasi che non una ma più persone la manifestassero, viene altrettanto esagerata. Anche nel *Guglielmo Tell* del *Rasbri*, ove si trovano alcuni pezzi di musica passionata, come nel *terzetto* e nell'aria di Guglielmo al terzo atto, la passione è espressa con certa esagerazione. Senza questa esagerazione, il grandioso sarebbe, in certa guisa, la passione. Il Verdi dimostra questa esagerazione, manifestandola, con quei periodi che denotano di *Alente*. Oltre cotale specie di esagerazione, altre se ne incontrano negli effetti di sonorità, in voga già all'apparire del Verdi. Era allora poco tempo che la tromba, arricchitasi prima delle chiavi, poi de' pistoni, poteva agevolmente eseguire tutte le note, si fece quasi signora delle archette. Ed i maestri a gara le fecero le corte

loro, collo strumento degli a tuba, ed fatta spiccare in più parti dell'Opera, e perlochè facendola compagna della voce, cui rispondera. Tutti gli strumenti a ottavi, per certa parentela colla tromba, crebbero in importanza nell'orchestra, tanta che il primo violino, legittimo re, per poco non venne al tutto bandito. Ed il Verdi fece della tromba insignifica non poco uso. In questa prima maniera le cantilene sono spesso larghe, gravi, e al peggio ed esser cantate da più voci, quandochè volevano mostrare di appartenere a più d'un personaggio.

Nella seconda maniera, il grandioso distacco è meno al tutto, ed ogni personaggio non rappresenta altri che sè solo. La passione, imperioschè individualista, non abbisogna di tanta esagerazione; hence il canto, come che passionato, procede più tranquillo. Le cantilene sono meno larghe, e più leggere; i ritmi più nobili, e più scoperti; i motivi, in generale, più accettabili, e vulgari. Il bisogno di curare maggiormente le orecchie, ha richiamato in vita, in questa seconda maniera, i parlanti, cui pareva che il Verdi avesse dato lo sbatto, tanto poco ne usò nella prima maniera. Gli effetti di scena vi vennero assai meno adoperati; e, per la più, a proposito.

Cotesta differenza tra le due maniere non vuole intendersi così assoluta, che ciò che caratterizza l'una non debba mai incontrarsi nell'altra. No certo; nelle Opere della prima maniera si vedono i germi della seconda, come in questa si trovano gli accenti delle prime, oltre Opere poi possono considerarsi di transizione. Tutti i lavori del Verdi mostrano perdire del patto d'analogia, che

costituiscono propriamente il genere *Verdisco*, e sono l'espressione del suo ingegno.

Colla sua seconda maniera il Verdi si accosta maggiormente al Donizetti: la loro differenza è in ciò principalmente riposta, che quaggiù, composita passionale, si sforza il più spesso di agitare e di scuotere l'uditor, laddove quest' quasi sempre vuol diletta.

La *Luisa Miller* è la prima Opera degna di figurare in capo alla nuova maniera del Verdi. Venne questa rappresentata in Napoli nel dicembre 1819, con ottimo successo.

Il *Combarone*, autore della poesia, trasse l'argomento dal dramma di Schiller, *Amore e raggio*. Il qual dramma non è menovato tra' migliori della stessa autori, imperciocchè, dove s'accusa molta gagliardia di stile poetico, accusa l'insipientezza dell'uomo; nel che può far comparsa all'altre opere giovanile *I Barbafrancesi*. Vi s'incontrano non pertanto passioni violente, e tali da scuotere l'animo il più preoccupato. Ed in effetti, che havvi di più mostruoso di quel Walter, generoso da cieca ambizione, che minaccia la povera Luisa da ucciderle i genitori, avve che non s'obbligò con giuramento a dimettersene senza pure l'amore che pel figlio di lui portava, ma a dar vista di essere un altro? Al Verdi gioverono quelle forti passioni su cui posa l'istinto del dramma. E perchè gli uomini non erano più capaci di assaporare l'entusiasmo, non dilettaero que' personaggi, i quali a prima giunta non si rendano importuni per quel protaga, che ricorre dall'antichità del fatto, e che tolgono dal loro grado, e sorprendero dagli effetti che per essi vengono operati: onde

la tragedia prende il nome di *Borghese*, e che noi diremmo domestica. Il *Concerto* non s'attiene però in tutto conforme al modello, e per esempio, il padre di Laura, cui Schiller fece un segretario, nel melodramma si rivela come in vero un vecchio soldato. Forse questo cambiamento, dando al personaggio maggiore energia, meglio s'accommodava al modo di sentire del Ferdì.

Una toccata della musica lascia notare che la *Sinfonia* si svolge quasi tutta sopra un solo pensiero, che è quel melismatico, ma in altre tempi, adoperato come accompagnamento del coro d'introduzione nell'atto terzo. Il motivo, indicato prima in suono dei violini, di lungo poi ed istantaneo, e propriativo. Viene appreso sviluppandosi maggiore del clarinetto, e dopo altre imitazioni si varia tuoni, è svolto due volte, prima del flauto, che, chiarissimo solo, e poi, fino alla cadenza, in un fortissimo col rinforzo de' violini. Come episodi, e intermezzi, s'incontrano alcuni altri pensieri musicali, ma secondarj. Questo disegno di *sinfonia* è iscritta per l'Italia, ma si ne trovano esempi nelle *sinfonie* dei musicisti alemantani. Il più bell'esempio di *sinfonia* sopra un sol pensiero, e mo' di fuga libera, è quella del *Flauto magico* del gen. *Mozart*. Tu puoi osservarvi un motivo di 4 battute, che serve di tema da cima a fondo a questa mirabile composizione. Il qual tema, le tante volte si presenta nel corso della *sinfonia*, ora dritta, ora ad inversione, ora ristretta, ora a risposta, quando in un tuono, quando in un altro, e sempre così opportunamente, che sarebbe riuscire grave, torna sempre meglio accorta. Anche nel preludio degli *Esquels* del *Haydn* esiste il *Corale* di Lau-

vere la tanto diversa gente, e con tanta sapiente trattiva, che l'oscurop l'aspetta da meraviglia.

L'inflessione è un coro composto. L'istrumentazione, da prima semplice, si ripetersi del coro s'arricchisce di nuovi ornamenti. Il Fanci si stitente è quel modo d'espressione, che pare esser sia il vero, quanto è quella specie di musica, che si riferisce ai contadini, ai pastori, e simili. Quantunque la musica abbia avuto molte trasformazioni, in questa espressione rimane immutabile. Ovver per esempio l'antico canto arazzo del *Romulus Fackel*, e terrena il carattere pastorale come oggi s'adempia, tanto che il gran *Bellini* lo tolse a modello nel suo *Spasareo Guglielmo Tell*. Se considerassero le Opere di diversi autori vedremo che tutti hanno egualmente espresso questo genere di musica. Il bisogno di eleggere il coro di contadini nel *Richard del Greby*; l'aria pastorale nella *Nina* del *Paucello*; il coro nelle *Quattro Stagioni* di *Haydn* « *Piani dal ciel e vago primavera* », quello nelle *Monti di Figure* del *Mosart* « *Ricordo o padroncino* »; quello nelle *Adelante* del *Mayer* « *Donna si colte e il Prato* »; il coro di contadini nell'*Aurora* di *Weber*, e per non dir d'altri, la famosa *Seguena* pastorale di *Beethoven*, segretamente quella parte contiene il canto de' pastori? Questi esempi ci conducono a considerare, che nella musica ciò solo toglie il capriccio della moda, che dalla verità toglie il suo pregio e non della verità. Le quale è stabile, nè patisce raggiro del tempo, nè vien mai a schifo e che una volta tolta non scompare.

Segue una romanza del seprimo, la quale meglio può dirsi cabalella. Le due prime battute della musica son

tutto le spese di tutto il pezzo, imperocchè il risultato risulta di variazioni nelle medesime, se non quanto alle note, quanto il ritmo sicuramente Notando nella frase « La nota è il primo palpato », e per conseguenza in tutta la cellolena, un canto atterrito, il quale chiama la nostra attenzione per essere uno de' principali caratteri della musica Indiana. E certamente, non piglia a considerare il più de' canti del Verdi, troviamo le melodie composte di note o atterrate per pezzo, o parziali, convertendo le note per articolo anzichè da natura. E qui cade avvertire, che le note, le varj canti, sono suscettive di attrazione, e di repulsione tra sè, il *Rebèl*, e per istinto, e per riflesso che forse sapeva definire esattamente la sua qualità, che le note sembrano correre l'una dietro l'altra se in brani indagherò il segreto. In trov nell'uso delle dissonanze, e appoggiature, e note di passaggio che sono, le quali cercano evidentemente la nota consonante. Or poi si volle indurre nella nota consonante la tendenza al moto, le si mette l'armonia che la regge, con molte accorgimenti, convertendola in un rifugio, o anche lasciandola consonante, ma come appartenente a nuove accordi. Perciò non vuole tacere, che, se agevole ci è conoscere il segreto, difficile, e forse impossibile, è il farlo in opera con efficacia, non siuti l'ingegno, ed ancor più il modo proprio di sentire. Il Verdi ed il *Rebèl* adunque sono fra loro in opposizione, inteso che le melodie dell'una tendono alle atterrate, e quelle dell'altra al ligate. Considerata l'armonia Indiana, come è, un instrumento, il *Rebèl* la tratta quale strumento o *flauto*, il Verdi, dirichendola qualche volta, come a percussione. Non negherò

interna, che il Fiedl abbia non di rado creato de' gatti
legali; ma se ben si guardano, s'incontra nel più di loro
sempre de' pezzi staccati, e vibrati. In ogni modo il li-
gato è comune nella musica Tedesca: ed ove si ab-
battiamo in esso, lo troviamo spesso artificiale, cioè non
come il risultato necessario dell'attrazione fra le note.

Nel braccio che viene appreso incontrasi pure quel
ben staccato, che diamo notissimo. La cadenza dell'ai-
legro dedicato è piacevole, e con bell'effetto viene repe-
tuta da ultimo, per la quarta volta, all'unisono del te-
nore e del soprano. E va poi perdendosi in lontananza,
accompagnata da alcuni accordi distanti, creati dal coro
plettico, mentre il baritone, con un canto staccato lo
fa in certo modo da basso continuo. Quanto alla forma,
nulla di rilevante. La frase di due battute « *Frage
d'amer ich'apirnen* » è modello a tutto il pezzo. Il modo
di condurre tutto un canto colla scorta di poche battute,
parrebbe doverci apprendere molto la strada a' compositori
non troppo felici; ma nondimeno restiamo meravigliati
del piccol numero di coloro che riescono ancor in
così semplice composizione. Il che mostra, che anche per
simili particolarità occorre, se non grande ingegno, certo un
gusto squisito, scelsechè la natura acquista nuove attratti-
ve, e non perda quelle che ha. Non pertanto questa forma
probabilmente contiene troppo l'artificio, e mal s'accomoda
dove ha luogo la passione, la quale fugge ogni regola. Il
greggio di questi pezzi dicono nella loro lingua tedesca,
e quindi nel patetico fatto che inducono nel nervo son-
nico.

L'aria del baritone nell'andante « *Siehe in achte* ?

d'un concerto: si ponga un esempio del *ter grandioso* da Verdi; e quando arrivi alla parola « *Mai dalla forma* » legge ritorni a incontrar una di quei passi ventenni propri alla musica del nostro maestro. Questo pezzo è un esempio della prima maniera, ed ognuno s'accorge quanto diafano in questo secondo. Nelle sviluppa di questo pezzo non perdisi mai di vista il ritmo della musica. Ora, vedete che intanto non faccia confusione tra il *grandioso* ed il *legato*, e non reputi contraddittorio che io stetti il *grandioso* e le staccate ugualmente caratteri della musica del Verdi, e me piace avvertire, che nel canto *grandioso* è necessario portare colla voce le note, il qual modo tutto artificiale è molto diverso dalla *legatura*, che nasce per l'attenuazione delle note fra loro. Ed anzi, l'intervallo, che lo stile *grandioso* vuole tra le note, esclude l'attenuazione medesima; ed è tanto vero, che il Bellini, il quale è forse unico quanto al genere di canto *legato*, è inferiore ad altri maestri tallo stile *grandioso*. Nella cabalotta di quest'aria abbiamo emulo altro esempio dello staccato Verdiano. La Roma è delle solite: nè merita speciale considerazione.

Segue l'aria del basso, che è un sardonio di poco rilievo. Si nota nel passaggio in saggiano, colla parola « *Da delirava l'affetto paterno* », una di quelle frasi neglittose, quant'è adoperata già dal Verdi nella sua prima Opera, e secondo quel sistema detto *romanesco*. Questo pezzo si prolunga oltre misura, e tanto più riesce greve, quanto meno importante è la situazione drammatica. Non meno greve, e in tal vaglia trovata, lo staccato ed il *legato*.

Dopo un coro assai leggiadro, sopra un motivo stac-

ato, un troppo uniforme, argui il duetto tra il contadino ed il tessere. Questa scena, che nasce fredda nel melodramma del Casarrone, è forse la migliore nella tragedia di Schiller. Ciò avviene per mezzo il librettista romano senza Federico, di modo che il ribelle, che fa fedeltà della causa di lei, non ha altro contrappeso se non l'amore che egli porta a Luisa. Laddove la Schiller fece Federico (Jedry Milford) favorito del principe, per la qual cosa appunto è da Walter chiesta in moglie per suo figlio Costen sotto la sua vergogna, anzi il figlio di Walter, vuole rabilitarlo, gli svela tutte le buone azioni che egli ha fatte, tutte le disgrazie che ha impedito, e finalmente, mostrandosi pronto, chiede ad un aver pure il nome di uscire del luogo in cui vive. E questa una magnifica scena, della quale il Casarrone non si giovò. L'andante è nel principio caratteristico e grato; ma procede in guisa troppo uniforme. Si noti che esso contabile va perdendosi insensibilmente in un recitativo, che conduce all'allegro o cozzolotto. Certe scene simili s'incontrano pure nel lottetto del duetto fra le due donne nel 2.^o atto della *Storia Podella del Donzavelli*. Questa postura da un tempo all'altra, senza quelle convenzionali distinzioni che costumano contro il buon senso, è un piacevole uscio che si usano più di frequente. L'allegro moderato o cozzolotto, è tutto modellato sulle prime due battute della scena, ora ancora si incontrano le sinistre, che d'ora innanzi farò notare al lettore da sé. La prima battuta porta il ritmo di quella prima che è nella cozzolotto del due finale della *Favola del Donzavelli* sulle parole « Fieno, Fieno je cide quarda »; se non che il Donzavelli non solo

può poi lo stesso Fresco tutta insieme, questo duetto ha poco valore.

Il coro del *concerto*, senza accompagnamento, è molto espressivo, ed in questo genere, come nel pastorale, il Verdi non ha tentato nulla; ma, molto convenientemente ha imitato i suoi predecessori. L'ora aggiunta è di molto affetto.

Il quartetto finale del primo atto è il miglior pezzo di quest'Opera, e tra gli eccellenti creati dal Verdi. La scena è pure importantissima. Il parlante con cui principia il finale « *Tu Signor fra queste aglie* » porta nella strumentazione un motto del violini e violoncelli come secondo. L'andante $\frac{1}{2}$ è bellissimo. Comincia il baritone con un periodo che ben s'addice ad esprimere l'ira che nell'animo di Hérès è repressa appena: il clarinetto solo, con note basse, l'accompagna. E poi tranquillo il secondo periodo per la sua solennità, nelle parole « *A quel Dio si prostro innante* »: l'accompagnamento è pellegrino, e consiste in un andamento di viole e clarinetto. Una freccia di 4 battute chiude la parte del baritone. Entra poi il tenore con un canto diverso, molto adattato alla passione che lo agita, e interrotto per due volte dal basso, che ne completa il periodo. All'entrare del soprano, con bell'interesse si associano le quattro parti durante 35 battute. Le quali servono di preparazione per arrivare ad un bellissimo cantabile dello stesso soprano, accompagnato da un andamento simile a quello notato di sopra nelle viole e nel clarinetto, ma eseguito in vece dal tenore e dal baritone, parallelamente per altre 45 battute. Dopo di che, con un *fortissimo* si riprendeva, in accordo col coro, le prime 4 battute dell'entrata del soprano, le quali ser-

vano di tempo ad una imitazione, per tre volte trasportata ad un grado sopra della scala del tono. Succedono 9 battute di preparazione, ove notasi un unisono generale. Dopo il quale si ripete fortissima, ed in armonia, l'ultima frase del contabile del soprano, facendo per ò cadenza sospesa, e cui succede la vera cadenza del pezzo. E queste una delle belle pagine del Verdi. Nel canto espressivo ben inteso chiaro-scuro, e ricchezza d'accompagnamento ne formano una vera gemma. Egli è notissimo, che uno dei meriti principali del Verdi, nei pezzi d'italiana, si è l'averli ben espressivi. E nota come razionalmente tali pezzi erano per lo più scritti e canati, il che può esser bello per Torredias, ma non per il cuore dell'admirer. Vanti un poco in disordita i canoni, si adoperarono delle linee insignificanti, che vogliono volere a crepuscolo per giungere a dei fortissimo e assicurando co., senza veruna altra fine che di gestire Torredias. Questo difetto hanno molti pezzi concertati del Mercadante e del Pacini, ed alcuni del Donizetti: nei quali vedonsi vagire accati alla ribalta 4, 5, 6, e più costanti in fila, tagliando le braccia come se volassero fare la pagna col cielo, e confondendo la parte di attori con quella di strumenti. Il Rossini, come se nel Gagliardini Telli avesse voluto dar modello di tanto quello che si operò appresso, nel quartetto con voce del tenore alto, scrisse un pezzo concertato non drammatico. Tra i pezzi d'italiana dimostratici non v'è più uno giustamente il intelletto della Sacra Scritta del Donizetti Ma il Verdi rose i suoi pezzi concertati quasi sempre drammatici, e questo è un bel vanto. La storia di questa storia è quasi un racconto obbligato di poco rilievo.

Espressivo e caratteristico è il coro di contadini, che apre l'atto secondo. Il racconto dell'acquisto e buon impiego della Panna d'Asolo è l'ostinato agitato dell'aria di Luisa: « Tu pentacini o Signore », specialmente nei due: « Non lasciarmi in abbandono ». In queste scene, il Verdi si è sentito talmente ispirato, che non gli venne fatto di cogliere l'economia solita, e disegnò un canto che può dirsi quasi tutto di getto, e indipendente dalle prime battute, le quali non sono le più belle. Si sentì ancora che le modulazioni si succedono con molta varietà. L'allegra moderato, che serve di cabaletta, non esce in tal primo del comico; ma poi opera bel contrapposto nell'aria in maggiore, con altre rime, sulle parole « Mi chiedo almeno a voi ».

Un destino tra barboni e buoi è cosa ben povera sotto ogni aspetto.

Bellissimo è il quartetto senza strumenti. Il soprano signoreggia, e le altre parti fanno per lo più l'accompagnamento. Scade la comparsa, e non è torto, e un madrigale.

Nell'aria del tenore, l'andante « Quando le aere al placido » è troppo unitaria nel ritmo; nelle ultime battute però si rinvia, e arriva l'insolenza del pezzo. Il Ducaletto, nella Maria di Rodas, fece una romanza di tenore, « Alza voce e cora », che comincia colle stesso ritmo, e colle stesso tempo; ma, trascurandosi le ultime battute, finisce freddamente. L'allegra non è certo dei migliori del Verdi, è però impetuosa, e non disdice alla situazione drammatica.

L'atto terzo comincia con un coro poco notevole.

Molto bello è il duetto che segue tra soprano e baritone. L'andantino *♪ = La tomba è un letto* e, cantato dal soprano, è molto delicato; e quantunque tutta il suo sia nelle prime 4 battute, pare è condotto con gusto. Il più mezzo del baritone ha un altro carattere, e s'accomoda sufficientemente alle parole. Bene inteso è quella interruzione che nasce dopochè Luisa, per la seconda volta, ha detto « è colpa tua? ». Indi a poco il baritone intona un'altra cantilena, colle parole « di regole il talo », che è molto appassionate. La strumentazione accompagna con molta verità fino quando Luisa lancia il foglio, e passa in un parlante vivace senza sconcerto. Le parti allora si alternano, e quindi procedono insieme con molte sentimenti, fino che, senza interruzione, pervengono ad un *crescendo*. L'allegro e *Andante* riustringe e passa e incontra con un bel periodo di 4 battute. Il soprano la ripete in modo simile, ma non uguale nella dizione. Il baritone colla stessa ritmica incontra la seconda parte, e continua insieme col soprano un'altra parte differente, che può dirsi *cadenziale*. Allorchè 4 ripetute quest'allegro, mentre canta il baritone il primo periodo, il soprano fa delle note ricurve, per 4 battute, sempre identicamente, le quali non indicano e chi voglia esprimere l'insistenza de' sentimenti. Il clarinetto cerca d'imitare la voce di Luisa come un lamento. Poi le parti concertano differentemente dalla prima volta, ed ottiene bell'effetto là dove il soprano, nei quasi deboli della battuta, fa sentire ora un *fa* naturale, ora *ben*di, e guida di appoggiatura maggiore, e minore.

Il duo tra soprano e tenore non è certo bello come

il precedente, né così peregrino. Nell'andante 2, salvo la frase « Se conosci al prego mio », nell'altra è da notarsi L'allegro « Maledetto il di che nacqui » è evidentemente ispirato dalla frase della Lucia del Donizetti « Maledetto sia l'istante ». L'imitazione è buona, ma non saprei giustificare la ripetizione all'anziano del soprano, che non ha certo ragione di ridere sulle parole « Per l'istante in cui ti preoccupi ».

Il terzetto finale è un bel pezzo, ove il Verdi, da par sua, seppe associare la melodia e l'espressione. Molto esagerata è la parte di Lucia, che signoreggia. Il canto lungo e pacificato, che si spiega sopra un accompagnamento calmo, e a destra, ruminando quel fare modesto che si trova nel terzetto dei Lombardi, dell'Attila ec. L'istrumentazione di questo pezzo è accurata.

Considerata la musica della Lucia Miller nell'aspetto il più generale, e non si presenta come la meno rassicurata delle Opere fin qui del Verdi scritta. I modi brucchi, usati nelle altre composizioni del maestro di Busseto, qui sono più temperati. Non per tanto non è punto ricomso quell'energia propria della musica Verdiana. La quale, anche in quest'Opera, per l'uso dello staccato e per il dilatare di ornamenti, che adopera con misure ingegnosissime, serba una freschezza e quanto rossa e sovrappiù, e si sente più spesso di quello che non li faccia l'opera.

CAPITOLO DECIMOQUARTO.

STIFFELLO.

Del dramma, composto veramente da E. Sennare e da E. Bourgeois, intitolato *Siffello*, take il Poeta la tela del suo melodramma *Siffello*. L'argomento, che vuole rappresentare, riguarda Lisa adultera, la quale, comechè colpevole per storia e tradimento altrui, è da prima respinta da Stiffello sacerdote, e poi perdonata, per essersi quegli, in una predica che faceva, recitato in quel punto del Vangelo, ove Cristo perdona l'adultera. Egli però non è ben chiaro come per storia e tradimento altrui potesse Lisa fallire, in quanto che non si conosce, se a lei fosse accaduta quello che avvenne alla moglie di Filippello Fighinelli del Boccaccio. Anzi, per alcune espressioni, pare che ella dovesse non volte provare per il suo seduttore un qualche senso d'affezione. L'amor che Lisa poi confessò aver sempre portato al marito Stiffello, è così che voleva qualche maggiore svi-

luppo e prova per convincerlo l'uditor. Ma quella che è strano in un paese cattolico come l'Italia, si è un sacerdote amagliese. Come volete voi, che la maggior parte delle udienze, educata con altri principi, possa commoversi per quegli affetti, che il personaggio di Siffido, per la voce che porta, porta quasi a scandalo che provi? Una parte importante nel melodramma, ma di zino rilievo nell'azione, è Starckar padre di Lisa: indovino il seduttore Raffaele, che si vorrebbe conoscere più a fondo, riesce un personaggio al tutto nell'ombra. Non mancano alcune belle situazioni, e scene pittoresche; ma non compensano un lavoro stentato nel suo insieme. Sento che il Pireo convertì in tenebre l'illusione la poca luce versata dagli autori francesi nel loro dramma.

Quest'Opera del Pirei venne eseguita nel novembre 1833 in Trieste, ora non ebbe troppo felice successo.

A prima vista si colpisce in questa spartita la distribuzione delle voci. Siffido è tenore, Raffaele secondo baritone, Starckar primo baritone, e Lisa soprano. Nulla di strano si trova in queste due ultime voci, ma non così nelle prime, deppochè parrebbe che ad un sacerdote si convenisse meglio la voce di basso, e ad un innamorato quella di tenore. Non è certo faccenda di poco momento, per il buon successo di un'Opera, la distribuzione delle voci. Ogni voce s'adatta ad una specie d'affetto, perciachè come tutti gli affetti non s'esprimono secondariamente colla stessa maniera de' muscoli, o colla stessa forza, e velocità, e leggerezza, così non tutte le voci, per essere tra sì differenti in natura, forza, leggerezza ec., si convengono ugualmente a quel perso-

oggi, che, per la parte che rappresentano, vogliono essere dominati piuttosto da una che da altra qualità di affetti e passioni. Costutto ciò sempre non fa curare la necessaria distribuzione delle voci, ma ciò accade spesso per alcune condizioni particolari ne' cantanti, anzi che per negligenza del maestro. E per tacere d'altre recentemente l'epoca dei contrati, i quali ora vedono di soprano e di contralto si rappresentavano le parti di *Ferre* ec. Ma i contrati durano ancora i più grandi cantanti del mondo, tanto che dopo di loro l'arte del canto venne in decadimento. Si presentò oggi un nuovo *Salazarre Ferri*, che tutto d'un fiato soppia come quello trillare due scale semibronate, con una intenzione perfettissima ad ogni intervallo, e sarà bene accetto sotto le vesti di qualunque personaggio. Si risponderà che oggi manca la la scienza di studiare per sei voci sopra un solo foglio di carta come fece il *Farinelli* autore del *Porpora*. Il questo è vero, perchè non sei voci, ma sei voci sembrano oggi troppo larghi per divenire artistici; e non hanno tanta costosa squisitezza per cantanti introdotti ardenti, che altri non sono oggi molti de' nostri celebri artisti. Il vezzo d'urlare loro spesse contralti e bassi profondi, di modo che le armonie nei pezzi concertati risultano facche ed incomplete.

Tornando adesso al proposito nostro vuole avvertire, che il personaggio di *Siffido* è così mal tracciato, che tu non sei veramente se lui che fare con un sacerdote, o con un marito geloso. Per la qual cosa possono convenirgli egualmente le voci e di tenore e di basso. Fure che il *Ferri* abbia poco balata al sacerdote, accorgi-

don bene, che Stilillo non è accorto se non per l'effettiva, che se ne apre durante la pratica nell'istesso luogo.

La risposta, ove sono necessari alcuni motivi dell'Opera, procede bene, e produce bona effetto.

Comincia il 1.^o atto con un recitativo, che non ha nulla di singolare, ed anzi segue le vestigia degli altri recitativi del Verdi, i quali, per la maggior parte, sono le cose meno accurate nelle sue composizioni. E tuttavia i recitativi non mancano quest'abbondanza, perchè è appunto in essi che meglio si può manifestare la potenza drammatica della musica. Onde è forse più agevole scrivere musica, che sollecitare qualcuno l'adito, che un recitativo espressivo.

Il recitativo fu la prima cosa che inventarono i padri del melodramma: e le prime opere del Peri e del Caccini, la *Dejfar* e l'*Euridice*, non sono altre cosa, che un lungo recitativo. L'espressione drammatica era da prima certamente poco notevole; ma a poco a poco alcuni mutarasi, e col tempo, e coll'opera contribuirono al suo avanzamento. Quei *Scal. Don*, nella prima metà del secolo XVII, scrisse lungamente delle musiche scotte, e pose sue regole intorno all'espressione musicale. Egli insegnò a ragionare tutto coloro che vogliono avvicinare il recitativo il più possibile al parlare comune, quanto quelli che pongono ogni studio loro a esprimere le singole parole innanzi al contesto generale. Quest'ultima modo d'espressione è rimasto sempre vivo; e se oggi non si direbbe quello che lo stesso *Scal* usò in una dizione di Roma, ove contandosi « *cujus reges non erant facti* »

per esprimere questa parola *fin* in un subito cessano tutti di cantare; nondimeno s'ha chi, come il Principe di Vinteu, maschererebbe le parole « un'emozione solita » con alcune note che portassero tutti gli accidenti musicali, e come il Palestrina sulle parole « se conseruano fede » porrebbe crude dissonanze. E quantunque nel grande ingegno simili modi d'espressione siano occasionali, tuttavia vi s'incontrano più volte: e perfino il genio Mozart, nel quintetto della Clemenza di Tito, per esprimere « e nel tuo sen profonda » adoprò sette note che dal fa acuto scendono una dodicesima sotto. Non saprei ancor approvare la Spontini, che nel Fernand Cortes, nell'atto del 3.^o atto, pone una scala scendentesca sulle parole « que son derniers accens existent vers l'éternel ». Questo non analogo non esprimevi. Per contrario il Bellini, che, dopo il Gluck, va annoverato tra i più d'ingegni maestri nell'esprimere, non titubò a mettere due note discordanti le parole « Je ser' con s'ien la punte » nella Norma: del che, mi ricordo, venni biasimato da unotal maestro. Fu ancor a torto censurato Beethoven perchè nelle sue *Donne Vaghe*, nella *Dallia* « *Et en tout voyez ce beau monde, dont les créatures touchent les cieux* », su quest'ultima parola pose delle note discendenti per una ottava. Ma tornando al recitare propriamente detto, e dimostrare la sua lunga vita e la sua persona breuetaria, era ciò ben fatto, alleggerir per esempio quel magico recitativo di Agnès di Agnès nella scena prima dell'atto 2.^o nell'*Idigene* di Aufide del Gluck, rappresentata la prima volta nel 1774. Altro esempio bellissimo è il recitativo obbligato nella *Portia* della Spontini « *Où ena-jr?* » 9

dell' *1*, era una vera progressione che s'igualea per gradi, e crescea di forza, fino ad un fortissimo, d' una efficacia senza pari, quando giunge alla parola *e la foudre est sur la tête* *1*. Oggi i maestri, in generale, hanno adottate ne' recitativi de' luoghi comuni che sono l'indispensabile ripieno, ora meschi la voce dell' *orgoglio*. Il Verdi, che dovrebbe pur saper far meglio, agita tanta voce fuori della volgarissima progressione cromatica: la quale non muove nulla nel primo recitativo dello *Stiffelio*, e noteremo altre volte nel corso di quest' *Opera*.

Il racconto di *Stiffelio*, specie di barcarola, è di troppo semplice forma. Dello stupore del core, del terrore di Lisa e Raffaele, e del sospetto di Sunkar, che stanno a udire il racconto, poteva trarsi maggior partito.

Il *ritornello*, che segue, è ben concepito; e con molta accorgimento ed abilità lo il Verdi signoreggia con l' uno, ora l' altro de' personaggi, secondo il vero sentimento che li agita. Nella *strofa* non è notevole che la parte del core, il cui motivo s' incontra pure nella *sinfonia*.

Nell'aria del tenere nuovi che il primo tempo, arricchito ordinariamente al così detto *adagio*, risulta di più castissime interrotte da recitativi corti, semplici, ed obbligati, in uno de' quali s' avvicina un' altra volta nella progressione cromatica. Questa prima parte dell'aria, per la sua varietà, esce del comune, ma non merita lode per questa, imperocchè la varietà è bella soltanto allora che si mescola all'unità. E questa prima parte dell'aria, intesa in guisa d'unità, ed intesa spetto di cosa così sommaria, che non la saprei significar meglio che colla parola *sfacciatato*. Del quale difetto è utile intrattenersi

alquanto perchè s' incontrano troppo spesso, e quelle tanto somiglianti, che scappano dal controllo delle contrapposizioni de' maestri che insegnano l'Italia. Nella musica che tu canto e legisti, e anche staccato presento qualche volta nella vita una frase musicale, e, per la velocità di più frasi fra loro, un intero periodo, e, per quello di più periodi, un discorso, ora poi questi discorsi, in cambio di avvalorarsi a vicenda, si contraddicono, e discorrono tra loro. Dalla concordanza nasce l'efficienza della musica: e molti maestri, tutto che abili di comporre una bella melodia, ed anche un periodo musicale, perchè non sapete, per il risultato loro ingegno, conoscere più avanti, perdono pezzi sfarzosi, che non lasciano nell'animo dell'ascoltatore alcuna impressione, se pure una vana lusinga di che non tanto dura poco: qualche maestranza acclamata, e qualche fortuna nella loro carriera, nel loro studio eccelsa cadente, e almeno nella più disavvenenza di quello d'altri maestri in voga, vi trovano dei punti d'inflessione, e per mandamento l'Opera non piace. Il che accade appunto per il complesso sfacciatato dei varj costumi, per cui si assomigliano ad una triquetra, scritta con loro di retorica, con parole e frasi di buona lega, ma che manca la conoscenza delle idee, ed il buon senso. E siccome il buon senso non è possibile a rendersi nell'artista che da natura ne sia privo, conseguente facilità del connettere bene tra loro le parti dell'edifizio musicale, non può da colui che ne manca, aver modo acquietarsi; d'onde la rarità de' grand'ingegni. Il Poeta possiede certo la facilità della composizione, ed vuol essere giudicato da qualche accortezza; ma tu, a giorni nostri

ne la donna. — maggior grado è il *Myribeau*, senza che non avrebbe potuto vergare quelle sciolte e sublimi pagine del *Conte à l'écrit*, e delle *Contes* degli *Epoux*.

Nella *collezione* di quest'aria incarna un ritmo a note eguali che nel suo più opportuno ed esprimere l'amore tranquillo e l'ansietà, che la allena. E per poter recitare « *Qui rabaïe aguai di chiama* » nel *Robert le Diable* del *Donizetti*, « *Sargua la notte folle* » nel *Parfume* del *Belini* se non che nel *poet* allegato trovi maggior varietà, tuttavia in questa *collezione* l'uniformità è spinta tanto oltre, che quasi la metà delle battute portano il nota uguale, la qual cosa torna più o meno, che a diletto.

La *preghiera* del *supremo* è semplice, ed è prevista sulla di *pergine*.

Segue un *duetto* tra *baritone* e *soprano*, che contiene alcune parti *proprie*. L'*alligro* *rit* colle parole « *Dio che il fallo argire* » è bene vestito di note — il primo periodo si compone di otto battute, ove il canto è tutto d'un pezzo; il che conviene quando ha luogo qualche *passaggio*, le quali fuggo le *stridole* *espressioni* troppo *regolari* e *simmetriche*. L'*andante*, cantato dal *baritone*, con note del *comune*, e contiene que' *soliti* *passi* *villanti*, de' quali tanto uso fece il *Ford*. La *risposta* del *soprano* porta un *ritmo*, che non s'addice all'affanno di *Lina*, perchè risulta di una *sembrante* *fuggente* l'una *all'altra* dopo un *attimo* di *pena*. La *migliore* *allineazione* di questa *ritmo* è *poet* *lodevole* la *staccato* *artificiale* *lento* col *legato* *naturale*, *lò* dove si staccano quelle due note, che per loro natura tendono ad unirsi per obbedire alla

evoluzione delle dissonanze ecc. Il baritone continua intanto una cantilena, che con buon effetto si contrappone a quella del soprano. La calcolata, che chiude il duetto, è vulgare. Finché il ritmo di « *Per me infelice* » del Carcano. E un valzer che ritorna tre volte. La frase cadenzale a due si prolunga oltre misura.

Un coro tutta staccato, che viene appreso, è di poco rilievo. Alla ripetizione di questo coro, prima senza, e poi con strumenti, si unisce un recitativo contemporaneamente.

Nel finale primo notiamo subito il canto declamato di Siffide « *Non solo all'inferno* », che procede bene, senza più. Il largo del finale comincia con un cantabile del tenore, di otto battute, che non ripetute in armonia solenne dal tre tenori, ed accompagnato da un andamento staccato all'unisono del baritone e del basso. Dopo di che le stesse cantabile si rinfaccia colle sette voci principali, mentre che nel coro, i bassi, i tenori, ed i soprani alternano un accompagnamento staccato. Quindi dal nel mezzo si passa in maggiore, e con un lento armoniato, che conserva in parte il ritmo del cantabile, si giunge ad un fortissimo, qui succede la cadenza che porta ad un pianissimo. La struttura di questo pezzo è semplice, ma bene ritagliata, principalmente per l'effetto della seconda. Nella stretta non apparisce nulla di peregrino; ma per l'entusiasmo del canto basso s'appropria alla situazione scenica.

Nel recitativo, che apre l'atto secondo, l'abbate cinguetta in una delle predette progressioni cronache.

L'andante dell'aria di Lisa ha le stesse ritmo, ed il tempo medesimo di « *Quando le sore al placido* » nella

Luigi Adler, e procede colle stesse uniformità: se non che da ultimo avviene un mutamento, che, ove il paragono accompagnamento non ti sorbasse l'anima, fornirebbe un altro esempio di stile affettato. La cadenza è leggiadra, ma s'assorbe un poco nelle parole.

Viene poi un duetto fra tenore e baritone. L'istruccimento del parlante è Sogli. un duetto? e può osservarsi fra i meglio adoperati, avendo un certo colorito marziale. Del resto, in questo duo manca il solido adagio ed allegro, dappoichè cadenza non può considerarsi fa che con cui ha fine il pezzo, il quale si discioglie al tutto alla situazione, ed alla parte, essendo troppo dissimulato. Oltre di che, d'ogni due battute l'una, mostra una esatta, e ciò per quattro volte di seguito. Si domanda adesso come sia possibile, che due atleti simili, i quali si rincontrano vicendevolmente, ripetano tratti tratto l'un l'altro nella stessa, per cominciare insieme la frase che segue. Io non dico che si debba essere schiavi del verso e del versabile, tanto che si distrugga l'aria, la quale poggia sopra ciò che di convenzionale; ma io pare vorrei che altri se ne distaccasse la gola, che ne soffra il buon senso dello spettatore.

Nel recitativo che precede il Quartetto trovi ancora delle parole « O come inaudito es. » la solita progressione armonica, e questa volta colla più grande semplicità, procedendo all'unisono cogli strumenti. Il largo comincia con un canto di Stiffelio nella rappresentativa, vero modello di canto declamato come l'intende il Verdi. La frase « Oh accorta proferta » si accorda necessariamente colla disperazione. Trovasi bene contrapposta poi una

frase di Lisa, che ha una battuta di tempo ordinario, mentre il largo è in tempo 3. Questo cambiamento di tempo in mezzo al pezzo, usato spesso dagli ottalù, e soprattutto dal Fallò, non ripete da condannarsi, perchè può molto giovare alla giusta espressione: ed è un vero errore quello di credere alla necessità di mantenere sempre lo stesso tempo. Una volta credersi la stessa cosa del basso; ma oggi siamo ben più a rimanere nello stesso tempo, durante tutto il pezzo, ed anzi è tenuta come grave varietà l'uscire dopo un certo spazio. Tra i moderni non fu solo il Verdi ad adoperare le sopracitate varietà nel tempo: il Nicolai scrisse una battuta 3 nel mezzo dell'andante; che è nel duetto del atto 3^o nel *Tenglerio*. Il prodotto largo, da cui si siamo per poco discostati, continua poi in tempo 3. Molto bene concepito è un diminuendo, che s'ignocchia il soprano, d'onde, ascendendo nella voce poi per varie armature, si perviene con molta naturalezza alla ripresa del canto del tenore: « Da seconda proferta ». Nicolai ancora in questo largo, che, a rappresentar la voce interrotta dal pianto, era Lisa dice « non sapete fin punti », la sillabazione si fa sulla seconda nota delle terzine. Per concludere, questo largo è il miglior pezzo dell'Opera.

Un coro intero religioso è volgarissimo. L'allegra cantata da Süßler come in delirio, si lega bene alle parole. L'interruzione del coro intero fa buon effetto, perchè influisce sull'azione de' personaggi sulla scena, e dà campo di far valere un buon attore.

Nell'aria del baritone, che dà principio al terzo atto, si nota un andante di ritmo troppo adoperato, ed un-

forme non per tanto la abbiano acquistata maggior vita. La cabalotta espone bene la gioia convulsa, che agita Stenkar.

Viene appreso un duetto tra soprano e tenore. L'altipetra sostenuto non presenta nulla di rilevante. Segue un recitativo obbligato, e dopo il soprano canta un adagio malinconico, cui succede un breve recitativo, il quale precede, al solito, per similitoni, e termina in un andantino, ove il soprano ha una specie di parlante. Dopo altro recitativo si giunge alla cabalotta, che non porta altro di notevole fuorchè l'accompagnamento a bruno, simile a quello che nell'Orfeo è sotto le parole: « L'ira d'averlo fatto », il quale si parlasse al canto si fredda, che tutto si trasfonde nell'adone.

La preghiera, senza accompagnamento, cantata dal coro, da Stenkar, e da Lisa, è uno dei molti luoghi comuni. Non vi si potrebbe render ragione di certa semplicità, che fa il soprano, ove per molte battute eseguisce tre croci che scappano sopra una minima.

La scena finale è di nessuna importanza; e ciò è colpa non tanto del maestro come del poeta, e se vada dall'argomento.

La Sigfida, dopo aver girato per parecchi teatri, con altro nome, ma senza miglior fortuna, venne finalmente riproposto dall'autore; e con la nuova confidenza di Aroldo fu presentato di nuovo al pubblico.



CAPITOLO DECIMOQUINTO.

RIGOLETTO.

Le leggi di libertà sono leggi di fiducia, che tanto più facilmente s'illudono quanto più degni se ne rendono coloro per cui vennero ordinate. E quegli orgogli, i quali, talvolta opposti al male, attraversano la via del bene, vengono dal saggio legislatore allora solo distrutti, che i migliori costanti gli abbiano resi inutili. Ma così non l'istesso Vittore Hugo quando, nel 1832, fece rappresentare il suo dramma *La Rai s'annua*, tutta via della scena, per ordine del governo, subito dopo la prima recitazione.

Il dramma che Hugo, quantunque adoperasse nomi storici, trasse tutta dal suo cervello, pone sopra tre principali personaggi Francesco I, re di Francia, governante della latrovia, porta il disonore in tutte le qualità di famiglia. Triboulet, suo buffone, lo seconda, lo spinge, lo aiuta nelle infami avventure Bianca, figlia di Triboulet, custodita come un raro gioiello, e cresciuta dal padre

nella virtù, s'innamora del re; nel quale, senza consiglio, vuol abbattuta avere nel tempio Rapita poi dai cortigiani, che la condurren anco a non figlia del buffone, è presentata al re, il quale deturpa quel pudico fiore Triboulet, conosciuto l'irrevocabilità, dispone, per vendetta, di fare uccidere, da un ucciso, il re Ma Bianca, consigliato da lusinghe amore, per salvarlo offre la propria vita. Posta in un sacco del siero, è consegnata, come fosse il re morto, a Triboulet, il quale, riconoscendo per la figlia, è preso da ineffabile dolore. In tal modo compiesi la maledizione, che il Saint-Yaller aveva scagliata un giorno sul capo di quel buffone, che molesteggiava, e scherzava l'affare e l'ira del reitrato vecchio, la cui figlia era stato del re marchista nell'essere.

Questa dramma è interessante perchè vi si deprime la virtù, e vi si esalta il vizio. Si deprime la virtù, ove si pone nell'animo d'un ministro di occulti, quale è Triboulet, una sorta collettitudine per l'onore di buon solitario, quando manovra nella virtù quella elasticità che la fa amore agguerrita in tutti gli uomini. Si esalta poi il vizio, quando Bianca, sedotta e riaccolta da Francesco I, anziché schiere di propria fede, e fuggire la causa, per salvare la vita del seduttore, diviene, in certo modo, suicida. Brevemente, volle l'autore Hugo impietare l'udience per i casi d'una vile buffone, come anco per una fanciulla fatta quasi martire d'un ingratito a colpevole amore.

Si difese Hugo dalla nota d'immoralità dicendo che la vera sostanza del dramma è la maledizione di Saint-Yaller. Ma questa difesa non regge, ove si considera, che

appena le dominanti credono agli effetti e catati intellettuali; senza che, quando pure fosse vera la supposizione, non si renderebbe già inutile la vita, come vuole il marxista, ma spaventosa la pena. In quest'ultima caso è preferibile la consiglio del Don Giovanni.

Il Piacere da questa dramma di Hugo toglie il suo Epilogo. Le varianti più vistose è il trionfo di Francesco I nel Ducato di Mantova. Del rimanente sono benemeriti di meno: Triboulet in Epilogo, e Baccio in Gilda. Se basta non per tutto il Piacere di avere loro i personaggi sono benemeriti. In, per vero dire, non si accorsi facoltà di averli arrivati più saggi. Che non soltanto il libretto contiene parecchie scene, che prestano campo al maestro di loro valore.

Dovremmo adesso fare la meraviglia nel veder sotto un nome deforme a protagonista del melodramma, ma, come avvertendo che alla musica pure si dedica tutto ciò che, per qualche filo almeno, non si stanga al bello, ed al sublime. Considerando però lo stato presente di depravazione del gusto, che porta gli animi a ricercare, per ricavarli, gli stimoli del ributtante, come le membra paralizzanti per incostanti vaglie le forti scosse elettriche, la nostra meraviglia cesserà di leggerli.

Il *Epilogo* vide la luce in Venezia nel marzo 1851, intagliato assai da della sua prima comparsa.

Il *Fanci* fu veramente ispirato nel notare questa dramma, che consente al talia nel suo modo di scriver energico, e vago di contrapposti.

Dopo un corto preludio si ode una musica da bello canto lirico, nella seconda parte della quale s'intima una

melodia nacque come l'aria di Verdi, e di cui non mancano modelli nelle più recenti musiche per donna, che si servono della Germania. Intanto che si balla e si canta ha luogo un recitativo.

Segue un'aria del tenore, che porta il nome di ballata: nasce dal ritmo adoperato, in special modo nell'acconseggiamento. La melodia di questo pezzo presenta un difetto di simmetria degno di nota imperocchè la prima linea si compone d'una metà di tre battute, cui succede una battuta di transizione, e quindi con altre tre battute s'imita il ritmo della prima, e completasi la frase. La quale riesce di 7 battute, o tocca Ma, ora il tempo 3 si converte in 4, otterrebbe una linea di 4 battute, nella quale l'irregolarità sarebbe mascherata all'occhio, non sarebbe perciò meno sensibile all'orecchio. È da considerare però, che siffatta irregolarità, talora, come in questo caso, aggiungono, per una causa apparente, molta leggiadria e grazia al canto. È nondimeno pochi maestri, e questi pochi di rado sanno emanciparsi oggi da quel manierismo, che vuole rigorosa simetria e periodicità nel ritmo: perchè appunto sull'efficacia del ritmo poggia principalmente l'efficacia della musica, come coloro cui più d'ogni altra cosa sta a cuore il sensualismo. Oggi qual volta si vuole conoscere la sensualità della musica s'ebbe ricorso al ritmo che, come osservammo nella musica da ballo, gradatamente accosta le fibre, di modo che a poco a poco la musica drammatica non adopere molto diversamente da quella dedicata alle donne ed alla marcia. In mancanza di compassione dell'ascolto, si volta agio sui manuali. E nota l'influenza che l'impression

scientifico esercita sul nostro sistema musicale; né abbiamo mestieri di rammentare quelle scosse convulse, che taluni provano ai forti colpi traspiranti, determinate dall'arresto della fatica mediante il canto, come avviene agli operai, ne' soldati ec. Ognuno può avere in sé sperimentato che, udendo una musica a periodi e ritmi molto uniformi, una certa forza lo dispone ad unirsi a quei suoni e quel movimento, che ad esso corrisponde; tanto che, se la voce brucia viene costei rimproverato o cangiato, altri si sente preso da quel lacerante che genera in noi l'arrestarsi ad un tratto di incanto e di cui si trovano adagiati, e dal quale si viene cominciato il moto uniforme. Se noi ci troviamo in movimento, il ritmo influisce sul nostro passo. Narra il Gedy, che volendo far cominciare un suo compagno più adagio senza contraddarglielo, incominciò a contrefare una marcia, che andò a poco a poco rallentando nel movimento; sicché il compagno, senza accorgersene, rallentò il suo passo. Anche il Zarlin, nelle sue *Affezioni armoniche*, parlando della musica da ballo, nota che non ha indaga spesso « ad accompagnare seco alcuni movimenti coriacosi col corpo ». Simone Mayer già lamentava al suo tempo l'arrestazione delle cobollette, in quali posano principalmente nella potenza del ritmo. Ma fu il Rostri quella che aprì un nuovo campo con le sue vaghe melodie di ritmo così effluente. Dopo il Rostri si pose sempre maggior cura al ritmo; ed il Verdi ha seguito il vanto comune, ed ha così bene infuso la regolarità ed uniformità ritmica ne' suoi canti, che ben venga si additano per banda e per mondo. Prima del Rostri non de-

vedi a queste metodie ritmiche-regolari tanta importanza; e accompagnamenti in talune Opere tracciati dai pensieri mendici, che, per la vaghezza del loro ritmo, oggi farebbero le spese di tutto un pezzo. Come eccezione però mi piace notare una quasi completa esattezza che trovo nel *Paride del Giuck*, nelle parole « Le belle immagini se ». Gli antichi avevano condimento di canti regolarmente ritmici, come si vede in certe canzoni; ma nelle Opere gli adoperavano di rado: pare vi si incontrava, e bene allegro « Nel cor più non mi sento » nella *Isolana del Paisiello*. Anche il *Mozart nel Don Giovanni* trasse buon effetto dal ritmo nell'aria « *Fincì non del vino* »; aria che Glinkaoff, autore delle vite di Mozart, stima quasi la madre delle arie ad effetto ritmico delle Opere più moderne.

Una altra conseguenza dell'importanza data al ritmo si scorge negli accompagnamenti, i quali anticamente erano per lo più irregolarissimi e licenziosi, in certa guisa, opposizione alla melodia che reggevano, come si può vedere nei *lumi cantata delle Canzoni del Porpora*, dello *Sacchini*, nei duetti dello *Stefani*, del *Chiari* ed *Alti* di recente acquistavano una certa regolarità: quegli accompagnamenti, disponendosi a gruppi e arpeggi uniformi; di varie figure e sembianze, con note semplici, o con accordi, ed eseguiti da un solo o da più qualità d'istrumenti, ora uniti, ora alternanti. I quali accompagnamenti non erano però, nella maniera dei maestri del secolo passato, così spesso nè così lungamente usati come lo furono dal *Rossini* in poi. Ed anzi, adoperando, come costumavano, delle note di ornamento in alcuni strumenti che si facevano concitare

colla voce, oltrechè darvi segno di non pregar molto la melodia sfuggendola, si disturbava ancora l'andamento ritmico-regolare dell'accompagnamento. Questi accompagnamenti semplici, periodici, ed uniformi non distolgono punto l'attenzione che vaghi indolenziti verso la melodia, ed intanto senza che tu te n'accorga ti convincono un graduale movimento come di un carro che vada. Per la differenza del ritmo di certi accompagnamenti, indovini nella melodia un'andatura diversa, che molto contribuisce all'avvenenza della melodia. Il Verdi si è giovato spesso del dolce movimento della femmina, che ti trasporta con dolce galoppo senza arte veruna. L'animo nostro può essere vivamente e gradatamente impressionato allorchè questi andature si cambi, o coll'accelerarsi o distendersi del numero delle note che compongono l'accompagnamento, o coll'accelerarsi o ritardarsi del movimento del peso, perchè così si fanno gradatamente. La simetria, regolarità, ed uniformità del ritmo produce il suo effetto dopo che abbia continuato un certo spazio di tempo; che a prima giunta non è capace di suscitare in noi quella tendenza al moto, che si ricerca. Ma vuole anche avvertirsi che se l'uniformità offre da un lato i vantaggi notati, dall'altro, concedendo, può tornare in fastidio: dimodochè è da raccomandarsi una giusta misura. Nell'accompagnamento della ballata del *Rigoletto* trovasi una uniformità eccessiva, la quale poteva il Verdi evitare. E poichè sono in questa proposito, voglio avvertire ancor grave errore il credere che la regolarità, l'uniformità ritmica, e la simetria siano i caratteri essenziali della musica italiana. Basta gettare un poco lo

guardo sulla musica del Pergolesi, del Jomelli, e di tutti coloro che li precedettero, per accorgersi del alto conto che facevasi allora dell'uniformità e della simetria. Del resto gli Italiani furono celebrati per la melodia, indebito vanto tenuto una volta al di sotto del Francese quanto al ritmo, come leggesi nel *Discorso sulla perfezione della melodia* di G. B. Boni.

Dopo la ballata vien suonata un minuetto nel genere di quelle del Don Giovanni del Mozart, che serve d'istrumentazione ad un altro recitativo. Secondo un peripetico, e dopo modo nuovamente la musica dà bello con cui ebbe principio l'introduzione. T'aggiunge poi il Fero di una parte quasi cadenzale, con in arco uno strordinario slancio di pedale, e di note di passaggio. Questa pedale è più sottintesa che reale, con quel suo basso che s'ode ad ogni quarta di battuto. Se consideriamo il corso degli strumenti, troviamo che il *qu* è nelle melodie della Banda d'arte ed in alcune della melodia dei primi violini, dell'oboe e clarinetto d'orchestra, il *fa* naturale della Banda ed il *fa* dièse dei violini. In una battuta dopo s'incontrano delle brutte quarte di seguito, che lasciano l'impressione. E tutto ciò è sulla musica i primi violini l'oboe e clarinetto vanno all'unisono con i bassi del coro, mentre questi discorrono collo note del legotto e del violoncello insieme è un disavvezzo, che troppo ci vorrebbe e solamente descriverlo. Le stanazioni sono così artate, che non saprei attribuire questo brano se non che ad un capriccio del M.^o Bassano. L' esempio del gran Pesthauer, che, nelle composizioni del suo terzo stile, si perdeva qualche buona armonia, e diceva meglio monazione,

non doveva prestar coraggio al Ferd. Cosciauacché vuol-
si avvertito che si compiacesse d'imitare queste macchie
del gran Rasthena, che quando questo alto spirito sor-
vera tali cose, non procedeva più le facoltà dell'udire.
Anche il Mogutor adoprò crude disonanze in un coro
interno di donne nell'ultimo atto degli *Ogonidi*; ma in
che punto? Quando effettuavasi la tremenda strage detta
del San Bartolomeo.

La strada dell'incendiarista, dopo un recitativo nel
raccontar le solite proffrazioni acustiche, porta un uel-
leno, il quale non lascia all'aria, che la total recedano
per l'insolenza di Monterosa (il *Saint-Yellier* del dramma
di *Hugo*) quando recitò: Rigoletto ed uolente il Duce.

Segue un duetto tra Rigoletto e Sparafucile (un ti-
caric), nel quale, con bell'accostamento d'istrumenti, si
dipinge l'interio di quella scena con Sparafucile offre i suoi
servigi d'assassina. È una specie di perloste armonico di
molto affetto. La melodia è composta da un violoncello ed
un contrabbasso, con le cordine ambidue. Questa instrumen-
tazione esprime così bene l'intimo senso del personaggio,
che passò addurre come testimonio letterario a coloro
i quali avessero non essere necessario che lo melode
principale sia sempre sul labbio del cantante. Oltrechè
si mostra con questo pezzo, che non manca l'effetto acco-
ro quando altri si allontanò dalla solita forma de' duetti,
cioè da quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il
tempo di mezzo, e lo *Cabaletto*.

Prima d'un duo tra Rigoletto e Gilda sua figlia, herri
un recitativo, che, contro il costume del Ferd, è molto
accurato ed espressivo. L'entrata dell' *allegro* poco, che

L'orchestra cogliesse dopo le parole « ah no è follia », sfugge a meraviglia il cambiamento improvviso dal terreno alla gioia operatosi nell'animo di Rigoletto. L'andante del duo « *Deh non parlare di misere* » s'aggiusta bene alle parole, e porge bella varietà d'accento drammatico, se non brilla per novità di ritmo. Il soprano ha poi è battuto in misere, con ritmo confacente a rappresentare l'agitazione di Gilda. Cambia tutto il tempo da $\frac{3}{4}$ in $\frac{1}{2}$, e le parti cantanti procedono insieme, ma in guisa che il soprano è obbligato a sfilarsi con note troppo acute; tutto sommato ingrate udirle. Nel tempo di mezzo, che prepara la cabaletta, incontrasi un breve recitativo obbligato, e quindi un canto solenne del baritone, cui ben si contrappone il canto gioe che ha poi il soprano. Il modo come il Verdi si è giovato in questo pezzo de' suoi otti espressi nella poesia, per dar loro forma musicale, va studiato da quei maestri, che d'ora già le loro cantilene sanno purto badare alle parole: in quasi talvolta gioiosa, come in questo caso, a dirigere le battute del maestro. La cabaletta, che Rigoletto comincia, è un moderato assai, ed ha un ritmo molto uniforme, il quale non disdice adeno alla situazione, imperciocchè quelle parole non esprimono forti passioni dell'anima, ma un semplice accanimento. Non posso però approvare che Gilda, come colui che è agitato da altri affetti, ripeta quel medesimo pensiero musicale. Prima di replicare la cabaletta a due, havvi una interruzione del canto, di cui si valse il Verdi, con accorgimento, per far luogo ad un recitativo che vien dopo il duo, e che altrimenti avrebbe raffreddato il pezzo. Dopo tale interruzione, il baritone ripre-

glio la sua confidenza, ed il segreto, ed ogni nota acci-
da che nasconesi in quella, appena delle crome puntate,
le quali non hanno altro ufficio che di serbare la melo-
dia; la qual cosa, quantunque possa piacere a chi non
guarda tanto per il sottile, a me non giunge punto, per-
chè anti-drammatica.

Nel duetto, che ha per il segreto col tenore, l'ordina-
zio] è debole così per l'invocazione come per l'esposi-
zione. La cabalata è vivace, e piena di fuoco. Le tante
volte che gli uomini replicano la parola addio, è inter-
essantissimo in colore, e quindi, per l'azione che si porta a
vicenda, e gran parte possono indurci a lasciarsi. Questa
cabalata incline verso del comico, perchè è un pezzo
quasi tutto di getta, che non si ripete, ma si sviluppa
con delle accorte imitazioni, le quali rispondono all'affetto
identico in ambe quelle anime amanti.

Nell'aria del segreto, che succede, colmo delente se-
na e soavissimo l'alligro moderato. Il Ferd seppa ri-
durre in un simpatico contadino, una linea comune di
cadenza. Il canto, con molto gusto, si spara ad una do-
minante strumentazione, ed esume un segreto, che, nelle
moderni fronzolaga di parocchia critica, sembrabile sope-
rare ed aerea. Trella tratta, come un lontano eco, si fan
sempre-due soli violini colla cordone, molto piacevolmente.
Il madrig non è condotto come il consueto, ma si tra-
forma a guisa di variazione, e finalmente va giorde-
dosi in lontananza con magico effetto. Benchè le due tre
gli arrotarij de quei paesi d'agilità e di breccia, che non
hanno altro fin che di mostrare l'abilità del cantante,
nondimeno non poco liassano in quest'aria molti co-

risuoni, e scherni di voce, considerando che Gilda può benissimo andar nelle sue stanze a riposarsi cantorellando. Ma poichè la musica fu liberata dalle tenacie dei gongolleggi, non la riduciamo più sotto quel giogo, se non in quel eccezzionall' caso questo; bene pure per sentire un *Paravola*, il quale, per esempio, nell'aria del *Siree dell'Alana*, adopera, con celestiale agilità e precisione, 144 note sulle sillabe *raa di speranza*.

Mentre Gilda si allontana cantando, odissi un coro di cortigiani, i quali si preparano a riparla.

Dopo un parlante assai scomodo, terminasi l'atto primo con un coro, ove incontrasi ancora quel genere vibrato e staccato, che è uno dei caratteri della musica del Verdi. È un punto, che, senza mostrare gran novità, precede bene, ed è ricco di qualche bell'effetto di chiaroscuro.

L'aria del tenore, che apre l'atto secondo, è moderata. L'andante è affettuoso; ma senza spirito: il risarcimento ha pochissimo valore.

L'aria del baritone è molto bene intesa. L'angoscia interna, che opprime Rigoletto, allorchè si presenta al cortigiano per scoprire ove sia stata portata la figlia rapita, si manifesta bene moderato il caratteristico interesse di lui. L'ira di Rigoletto contro i cortigiani, che lo molestavano, è convenientemente espressa dalle note. Commoventissimo è il punto quando il baritone, vinto dall'amore paterno, piange ed implora. Ove il canto entra in un'armonia, un solo violoncello lo unisce con accompagnamento agitato, che dipinge l'agitazione dell'anima di Rigoletto. Quest'aria risarcirà tra le migliori pagine del Verdi.

Nel duetto del baritono e soprano, rappresentativo anzi è l'andante 1.º del soprano. Grandioso e appassionato è il canto del baritono. L'accompagnamento esprime sempre l'agitazione del misero Rigoletto. Il canto, ora pieno in re bemolle, è molto affettuoso, e quando le parti procedono insieme, bene si contrappongono quelle terzine semicoricate del soprano, che rappresentano una specie di carezzevolezza, colla conflinza greve del baritono quando dice « *Piangi piangi tu* ». La cabaletta ha molta energia, e come che sia alquanto modellata sulle mosse del duetto « *L'ora d'addormentarsi* » dell'Otello, è condotta diversamente, ma con non meno impeto. La ripresa del motivo alla quarta del basso, subisce una non ancora, condizionale scelta in questa parte. La uniformità del ritmo, come vale a dipingere la calma, può rappresentarsi ancora, come in questo caso, quell'ira senza fine, la quale si produce coll'apparenza del suo contrario; come vediamo talvolta vedersi in pieno il riso, e violenza. Oppure intendo, che per adoperare questi estremi, ed opposti, senza cadere nell'assurdo, si conviene leggere non male. In tale cabaletta si può notare l'effetto dell'accompagnamento, e la sua importanza. Se tu provassi a porvi un accompagnamento, che marcasse il tempo solamente ogni nuova battuta, intendi alla conflinza il suo carattere impetuoso.

L'atto terzo si parte da prima la popularissima canzone « *La donna è mobile* ». Anche questa melodia, se ben va la cuore, comincia con un andamento vulgare di cadenza, che potresti agevolmente riconoscere, se, col terzo membra della prima linea, tu iniziassi, un suono

sotto, si ascolterebbe secondo, nel mondo che questa imita la massa della folla. Del resto questa canzone non s'altitana dalle cose comuni, e non ha altro pregio che l'opportuna facilità. A proposito di questa popolarissima melodia noterò un fatto, che spesso avviene in musica. Voglio dire, che un maestro, il quale da prima si compiace come una rivincita, nell'udirlo per lungo tempo, perchè non si tratti di una mera copia, ci sembra in fine originale. Accade nella melodia quello che avviene di certe fissazioni, delle quali sono alcune così tra loro simili, che a prima giunta per poco non lo scambiamo l'una nell'altra; ma avendole poi in molta pratica, impariamo non solo a distinguerle, ma terribilmente col non trovare più somiglianza tra loro. Mi ricorda, che udito la prima volta « *La donna è mobile* » ognuno esclamava: « Oh il vecchio motivo! »; ed ora, per forza dell'abitudine, è tenuto da non pochi quasi un tipo del più originale, e del meglio distinto.

Il quartetto, che viene appreso, è uno di quei pezzi, ove si scuopre la potenza di un grande ingegno. È anche uno de' quei quadri preziosi degna di figurare in quella galleria, a cui la storia dell'arte dee dar opera per conservare ai posteri i migliori monumenti di ogni epoca. La scena è divisa in due. Da una parte il Duce conversa amorosamente con Maddalena: dall'altra è Rigoletto che, traverso una finestra, mostra a Gilda la infedeltà del creduto da lei fedelissimo amante. Gelo e dolore, tradimento e vendetta, amore e gelosia: tutto questo doveva in tal quadro dipingersi, e non, come nelle pitture, le figure una accanto dell'altra, e distinte, ma nelle stesse

spese di tempo, e senza confusione. Il Ferd si tace nel difficile intento, e torna ciò a tanta maggior sua gloria, ove si considerino i mezzi semplicissimi da lui adoperati. L'istrumentazione del preludio, con cui incomincia il pezzo, è assai grade. L'andante « *Bella figlia dell'amore* » è un motivo chiaro, ed ha una certa vulgarità che ben s'appropria all'effeminato Duca Maddalena, con una freccia e semicromia portata, ride della dichiarazione del Duca, come colui la quale sa che « *sa bene cortar poco* ». Gilda, che ha tutto udito, con altra frecciatina, a ritmo interrotto, ridace alla sua mente le medesime espressioni amare e lei profferite dallo stesso Duca. Maddalena ripiglia le sue freccie con altre parole, e così pure Gilda. Allora Rigoletto dice alla figlia, che non è tempo questo di piangere. E intanto le quattro parti seguitano con vario andamento, che preparano al tenere la ripresa della prima serie battute di « *Bella figlia dell'amore* » ». Ma questa volta Maddalena, ogni due battute, e precisamente ove riposa il canto del Duca, mette la sua prima freccia da chetivacchi, e Rigoletto e Gilda procedono insieme con un canto largo in modo tale ordinato, che non disturba le altre due parti. Dopo Gilda seguita con un canto sperante analogo a quello usato nel duetto tra soprano e baritone nel primo atto della *Saffio*, e che bene si applica a rappresentare l'allure prodotta dall'intenso dolore dell'anima. Ma in questo punto, strechè torna più a proposito, produce miglior effetto, perchè meglio accorciato, o lo troncare è quasi sempre tra le note che tenderebbero, per attrazione, ad unirsi tra di. In alcuni intervalli lascia il soprano di odare tratta tratta la

rice di Maddalena. Il Duca, in questo punto, continua, con mach solennata, ad avvertire; e Rigobetta promette alla figlia che la vendicherà. Il canto spensato del soprano, continuato pianissimo insieme a quella degli altri, va poi crescendo, e, collo stesso ritmo, adottando quella maniera di progressione che genera susulti nell'uditorio, scoppia in un fortissimo, ove la passione trova il suo sfogo. Ma ben presto ripiglia il pianissimo, e giunti la seconda volta al fortissimo, il pezzo ha fine con una cadenza condotta al predetto canto spensato.

Segue un recitativo, durante il quale s'ode il principio della tempesta. Il Ferdì volle notare, colle voci umane quei passaggi armonici, che il vento produce per la differente forza con cui perviene varj corpi, e trepassa per varj portagi. Un coro intanto imita con verità quell'effetto del vento. La tempesta continua per tutto l'atto, e costruisce il fondo del tetralogo quando che si dipinge. L'uomo umano, secondo le varie impressioni che riceve dalla natura che lo circonda, è diversamente disposto ad accogliere gli avvenimenti. E questa tempesta induce nell'animo tuo tale costanza ed oscuri, che ti mostra anche più terribile la scena di sangue che allora ha luogo. La qual cosa rende aperto, che a dare maggior vivezza all'azione non è sempre necessario l'adoperare i contrapposti; dove che alcune volte le circostanze, per la loro analoga apparenza, accrescono vigore all'azione medesima. Il Ferdì disegnò questa tempesta con stili gradassimi. Poco di nuovo gli rimase a fare ne' particolari, per la parte imitativa, dopo le tempeste di *Ildegda*, di *Enthosen*, e del *Rasini*; ma il Ferdì ne seppe con avve-

dimentica allargare il campo, ed insistervi parecchi pezzi di musica, i quali, senza nulla perdere del proprio effetto, toltero all'orrida della tempesta quella maggior efficacia, che altrimenti avrebbe loro recata. Taluno domanderà adesso, quando vogliamo usare le analogie, e quando i *contropposti*? Come prescrive generally mi sembra dover consigliare di porre in opera i *contropposti* nella cosa della stessa natura, e le analogie in quelle di un ordine diverso. Nel quartetto notato sopra, tu trovi bell'effetto di *contropposti*; ma quivi sono tutti operati ugualmente nell'anima, il quale, eccochè distinto nei varj personaggi, e mosso da diverse passioni, nondimeno non cessa di essere della natura medesima; l'effetto l'effetto delle analogie, nella natura stessa della tempesta, riguarda cose di natura diversa, come non da una parte gli animali compresi di dolore, e dall'altra l'aria gelida di vapori e agitata tremendamente. Ora senza opportunità di adoperare i *contropposti* e le analogie, si distruggerebbe quel medesimo effetto che si vorrebbe accrescere. Così per esempio, se tu ti valessi delle analogie per mettere in maggior rilievo la maltratta di un tiranno, porresti di cosa al medesimo altri personaggi così maltratti come lui, tu non conseguiresti il tuo intento; imperciocchè meno odioso faresti quel tiranno. Nello stesso modo evitasti innaspinando una compare sopra un colle nevoso, in bel giorno di primavera: perchè in questa caso il *controposto* si distruggerebbe l'effetto che tu pensavi.

Il tiranno scende nella tempesta ostiene qualche bella scena; ma, per la mancanza di chiarezza nella si-

località, non è bene svolto musicalmente. Prestarsi questa situazione meglio ad un recitativo obbligato che ad un terzetto, il quale del resto è riuscito poco più di un recitativo obbligato. I tempi, i toni, la pioggia, ed il vento sono accorgery, che accrescono l'importanza della scena. Quando Golda è entrata in casa di Sparsfuchs, ove è uccisa, la tempesta è nella sua maggior forza: ma l'espressione musicale in queste parti non ha nulla di pittoresco. La tempesta poi va calmandosi, ed intanto ha luogo un recitativo di non rilievo per lo musica.

Il duetto finale è di pochissimo effetto. Non vuole però dimenticare, che ad una situazione così risentita, la musica non ha note da prestare.

Il Verdi, giovandosi di alcune belle scene, fece una serie di quadri musicali di molto pregio. Egli operò il possibile; ma nel *Rigoletto* cercò da fare anche l'impossibile: ora di rendere veramente il *deformè*, e trattare musica secondo a quello che l'animo nostro maggiormente repugna. Quando l'animo è portato a scorgere maggiori atrocità nella deformità, e non sa commuoversi che a scene così toccanti come a quest'ultima del *Rigoletto*, dà segno che la musica ben poco potere abbia su di lui, se non forse già la musica suonata ed ascoltata del *Chorus*, alla quale non poca di arcano avvicinati.

Per le cose dette, il *Rigoletto*, quantunque veda ricco di molti pregi, e sommosa a scena in più parti, non ha mai lasciato nell'uditoria quell'impressiono viva di soddisfazione come altre Opere dello stesso maestro. Del rimanente, il canto è più allo scoperto, non si trovano

certi effluvi di sonorità, né freni di silenzio, né abuso di ripetizioni e ripetizioni all'unisono ec.; di modo che il *Regole* essere quella via di miglioramento, su cui già la *Lucia Miller* avea camminato.

Io non mi sono finora occupato nella parte istrumentale delle Opere del Verdi, perchè mi parva buon consiglio l'attendere, che il maestro Benvenuto avesse già dato alla luce parecchi suoi lavori.

Doverosamente dirò adesso qualche cosa circa l'istruccimento del *Regole*, che potrà anche interessarvi alle altre Opere del nostro maestro.

Al più leve esame della partitura, corre tutta all'orchestra una certa analogia col modo adoperato dal Benvenuto. Né questo può venir reputato biasimo; ma non per tanto, da ciò si deduce, che il Verdi guardi come niente di mantenere l'Orchestra in una certa servitù; talchè la melodia, anzi una sola melodia, fosse la sovrana assoluta, o meglio despota.

Io non vorrei certamente che tra gli strumenti ed i cantanti, tra la melodia e l'armonia, fosse una repubblica, ove tutti i componenti venissero reputati perfettamente uguali, siccome può vedersi in alcune partiture di maestri stranieri; ma non intendo mica ben fatto l'eccezione opposta, del l'orientale dispotismo, spinto fino a soffocare ogni altra virtù che non sia quella d'una sola melodia, cui si assoglia un governo dispotico, e senza temperamento.

E pure gl'italiani, anticamente, qualunque non possedessero tante ricchezze d'istrumenti, facevano regnare maggiore grandia nella orchestra. Prova ce sono le per-

titare del Jomelli Che diranno poi del nostro gran Cherubini?

Il Verdi qualche volta ha dato all'orchestra una importanza maggiore, che non quella di cortigiana della melodia. Sarebbe desiderabile che più sovente così adoperasse. Non manca al Verdi molta sicurezza nell'usare gli strumenti; tanto che egli raramente falla nell'effettuazione.

Della buona cura degli effetti ritmici nasce principalmente il trascinamento dell'istrumentazione, imperdibile che si sente sempre, ed a ragione, di disturbare il ritmo, d'onde si aspetta il principale effetto della musica.

Dovremo attendere fino a che gli effetti ritmici passino di voga, per vedere un miglior ordinamento nel gioco de' varj strumenti?

CAPITOLO DECIMOSESTO.

IL TROISIÈME.

Non è così di piccoli momenti la scelta d'un soggetto per l'Opera in musica, ogni qualvolta si vaglia ad un'ora lusingare il gusto che regna, e porgere alle mani del maestro quella materia, che meglio si accendi coll'incanto del suo ingegno. Al Fordi accorrono argomenti, che percuotono fortemente i sensi degli uditori, onde per lui molto dicibili sono quelli che vagheggiò la scuola di Filare Negro. Il Cammerone non errò adunque ponendo il dito sul dramma il Troisième di Grand Guignol, uno Spagnuolo di quella scuola Amore, grima e vendetta si guasteggerà in questo azione; passato che la musica drammatica cerca avidamente, e che il Cammerone seppe con accompagnamento trasportare nel suo melodramma, cui volle conservato il nome di Troisième. Essere la breve l'argomento. Avanza è una ragazza, la cui madre, per comando del vecchio Conte di Luna, quale stenza verso

abbrucata. Le ultime parole della morente furono « me credes »; e la figlia raccolse la tremenda eredità della vendetta. Per adempire la quale, Aracosta rapisce un figlio al Conte, col proposito di abbruciarla viva: se non che, per iscembia, la fiamma ha consumato il proprio figlio di lei. Essi però, nel luogo di questa, crebbe attorno a sé il bambino rapito, e porgli nome Maurizio. Il vecchio Conte, vicino a morire, raccomanda ad altri sua figlia di cercare ovunque il fratello perduto. Ma al giovan Conte, comechè nulla di questa potesse nelle sue indagini, mai venne fatto di trovarne traccia. Egli non sa che il fratello suo gli è rivale, ed è il rivale amante di Leonora. La gelosa ama il brando dell'uso contro l'altro; e Maurizio avrebbe spento, senza saperlo, il fratello, se un istantanea grida dell'anima non gli avesse trattenuto il ferro. Non per tanto la fama bugiarda sparge voce della morte di Maurizio, ondechè Leonora, senza modo dolente, dispone di chiedersi in un oroscopo. Il giovan Conte vuole esporsi; ma Maurizio giunge in tempo per liberarla, e la conduce in Castellar. Intanto Aracosta è preso dagli usurai d'arme del Conte, e, caduta in sospetto del rapimento e abbruciamiento del fratello del Conte, è dannata al rogo. Maurizio vede da un vicino la vedova madre cui mostra la cattedra, e corre a salvarla; ma è fatto per egli prigione. Leonora, spinta dall'impeto, per soccorrere i giorni di Maurizio, dà vista di uccidere il Conte l'ingenuo, ordito a morte Maurizio; e quando cade quel capo, apprende da Aracosta il commesso delirio. Ognuno vede, che le circostanze,

ed anche le accorda, non mancano in questo argomento, ma per compenso vi è quanto basta a sanare le fibre della spettatore.

Questa Opera venne con bello successo rappresentata in Roma nel gennaio 1833. A primo aspetto questa lavoro è da considerarsi per vedersi figurare convenientemente la voce di contralto; la quale andrà a perdersi per un ingiusto oblio, ora i musicisti non si ripongono nell'addegnare tale voce, della quale seppero con tanta industria valersi i contrasti, e che, dopo i Crescenzi ed i Fallati, una eletta schiera di cantatrici hanno mantenuta in pregio, non volendola rifiutare da quei compositori, i quali si studiano di far tesoro di tutti quegli argomenti, che la natura presta per accennare splendore all'arte. Ma oggimai è così radicata il vizio di preferire la oroscchia colle acute streda, che a poco a poco, se così procediamo, sparirà pure la voce di baritono, ed in tal guisa con due voci sola rimarremo, di tenore cioè e di soprano. Senza che, non curando nei cantanti altra dote che la forza de' polmoni, ogni grade, e agilità, e flessibilità della voce verrà meno, e l'arte musicale rovinerà sollecitamente.

Ma egli bene appropriata la voce di contralto al personaggio di Anonca? A me pare che sì, dopochè quella voce corrisponde ad una femmina tutta accesa della sete di vendetta. Il male non avrebbe forse adoperato il Forti, ora anche di Lady Macbeth avesse fatto un contralto; che tal voce, a mio avviso, assai meglio si richiede al linguaggio di Ismerica, che fibre del maschio per la ferocia e violenza della passione, che non a quella dall'uomo animato da troppi teneri e piteosi effetti.

Dopo un brevissimo Prologo, ed un recitativo, recitante un racconto del basso Ferrando. Questo racconto si compone di due parti: una delle quali è un cavalese messo di 14 battute in tempo ordinario, e l'altra un allegretto molto più lungo in tempo $\frac{3}{4}$, ove risiede veramente il metro dominante. Il quale è di ritmo regolatissimo, simmetrico, senza innovazioni, e porta l'impronta della musica balabile. Ove è da notare, che così nel primo periodo in cui minore, come nel secondo in cui maggiore, ha seguito il Ford il sistema, altrove nominato, economico-estatico. E l'attacco così modellato in questa parte, quasi sorretto, nel ritmo della prima frase, pare viene luggito il tedio che nasce sempre dalla uniformità, compensato allora, con molto gusto, come nelle battute 19.^a 23.^a e 29.^a: e finalmente per non lasciare indifferente l'effetto, molto opportunamente vengono adoperati quei mi acuti, che incontrasi nel periodo finale. Aperta si mostra l'intenzione del Ford di fare soprattutto impressione gradevole sul senso. E perchè il tempo ordinario, per il suo carattere basso, giova a questo intendimento, non senza in quest'Opera riparamato, tanto che le note dei principali cantabili sono disposti in questo tempo; il quale si trova ben sette volte negli undici primi dei predetti cantabili, che compongono il primo atto, e molti del secondo. Anche in antico il *Genere adimanté* la stessa virtù; e leggesi nell'*Institution Harmonique* (1612) di Solomon De Cœur, che anticamente adoperava il basso nelle musiche gravi, ed il tenore nella allegre. Termina l'introduzione con un coro all'ulteriore, parimente tenore, d'un ritmo basso e semplice, il

modo del quale viene poi continuato da Ferruccio, finchè il suono d'una campana lo interrompe. È la campana di minestrone, che provoca in ognuna memoria dolorosa; onde tutti s'arrovano con gran loro in una maledizione contro la strega, dalle cui malefiche imprese era tutto partito. Un ultimo grido la fa maggiore, uscendo all'improvviso dal tasto di la minore, è molto efficace.

Segue la cavatina de Leonora (soprano). L'arialetta è preceduta da un preludio di 8 battute, che dispone l'animo a quella tranquilla melodia che ben s'aggiusta alle parole « Tacea la notte ». Per ottenere ancora varietà, cambia movimento e ritmo nella frasetta di 4 battute, che corrisponde alle parole « Dolci s'addorli i fidei ». Simile maniera di varietà fu conosciuta, e anche adoperata non bene successo, dagli antichi, e basta addurre per esempio la Cavata del *Poor* del titolo *Editha et Abolardo*, ove nel cantabile del soprano « *Pascei pousieri* », alla 15^a battuta incomincia la frasetta « *Perchè tu togli la pace del core* », che segue con altro movimento e ritmo, o perfino giusta il sistema armonico-musicale di Verdi, sempre inteso all'effetto, termina quest'arialetta con un breve periodo fuggitivo e cresendo; e non paga di ciò, la seconda volta la ripete e lo rinforna d'un tremolo degli strumenti a corde. Questa ripetizione, pare a me, è ripetuta troppo superficialmente, e non rimpolla, come dovrebbe, dal canto che la precede. Vedasi come adopere il *Roméo* nel *Guglielmo Tell*, nella Romanza « *Salvo spara* », ove, anzichè ripeter alcuna cosa, innaggrò, la seconda volta, un nuovo periodo, che compie moralmente il discorso musicale. La cavatina di questa cavatina è assai

leggiadro, e vago, d'un ritmo saltellante, e direbbasi quasi folleggiante, che desta nelle bene collaudate. Benché condotta senza variazioni, tuttavia il ritmo della musica è tanto gradevole, che si ode ripetere volentieri. Può questa regolarsi tra le belle esecuzioni del Verdi.

La romanza di Maurizio (tenore), come quella che dovrebbe trasportarci al tempo de' Trenzori, non ha punto il carattere che le si conviene; e vi si sarebbe desiderata più semplice e più rispettosa alle armonie. Sono 17 battute, che farebbero ben poca impressione nell'animo di chi ascolta, se il cantante non fosse obbligato da ultimo a far pompa della voce. Si noti inoltre, che questa romanza è un cadente, che domina il tema minore. Ora, se consideriamo che tutto la tema minore il racconto ed il coro dell' introduzione, l'andante della cavatina del soprano, e, come si può osservare la apposta, la romanza, ed il racconto di Azzurra nell'atto II., siamo condotti a domandare se tutti questi tempi d'aria in tema minore rechino vantaggio all'Opera. Io tengo che sì, conciossiachè il tenore, con un maggiore, porta da natura stessa che di troppo dolce e stordibile, cade senza agevolezza la musica; di modo che il tema minore, come quello che ha in sé del mesto, riesce un utile temperamento.

Viene appresso un duetto tra Leonora, Maurizio, e il Conte di Luna (baritono). Lo precede un parlante, che, secondo il costume del maestro in questa seconda maniera, ha un certo sviluppo. L'istrumentazione è brava, e porta quel ritmo alquanto di cui sempre molto tenero si mostra il Verdi. L'agitazione di questo terzetto comincia con un canto vibrato, energico e impetuoso del baritono,

la frase « Un tempo profiride » non ha altra via rim-
 ina, fuorchè l'anticoa dello nota. Proseguono subito
 all'unisono il soprano ed il tenore con un incipite, che
 rammenta la prima maniera Verdiana, quale troviamo
 adoperata nel 4.^o Vento dell'Ermani, e nel quartetto
 dell'atto 2.^o del *Don Giovanni*. Finito il cantabile all'un-
 isono, il baritone ripigli alcuni battuti del suo predetto
 canto, e continua con una specie d'assolo, e solo, che
 dovrebbe più presto appartenere alla musica istrumen-
 tale, che alla vocale e per ciò non la scorda con quella
 codotta, che, nelle sinistre dell'Italiano in Algeri, con-
 duce al secondo motivo dell'opera. Ed il Verdi si con-
 piangue tanto di questa qualità di canto, che l'adoperò
 soltanto prima d'immancarsi, il primo concertato, che
 chiude il secondo atto di quest'opera. Nell'*Edmondo e Cri-
 stiano del Romani* trovasi un effetto simile, nella parte di
 Giacomo, nell'andante $\frac{1}{2}$ del finale 1.^o, e precisamente prin-
 cipialmente dalla 24.^a battuta fino all'op.^a. La predetta frase
 d'assolo del baritone conduce all' ripresa dell'unisono
 del soprano ed tenore, durante il quale, a mo' di breve
 contrasse, il baritone prosegue con un padimento di so-
 namento. Un più mesto, brevisse all'istesso cadenza, pone
 fine al 4.^o atto.

Apresi l'atto 2.^o con un coro di Zingari, preparato
 convenientemente dall'istrumentazione. Qualche parte
 del coro, quando si vanno in adpi del incipiti, è ben
 immaginata. Un felice contrapposto si consegna ora il coro
 italiano senza strumenti, solo che strappato e cadenza.

La canzone « Sento la notte » è un « allegretto » in
 tempo minore, assai sinuoso, e facile, che nella forma

nella presenza di perognio. E da avvertirsi, che non confonda con canone, ma *canon*, come il *cro de' singari*, con due strappati; onde questo, che s'incanta adoperato da altri, fra i quali dal Meyerbeer nella *matina del Puff Puff* degli *Ugonotti*.

Se ora si considerino le prime otto battute di questa canzone, nelle loro possibili sinapsi con la armonia d'accompagnamento, si vede che senza creare melodia all'udito, possono svolgersi indifferentemente a nel senso di sol maggiore, e di mi minore. La qual cosa mi condurrà a distendermi alquanto pe' osservare, in generale, le sinapsi della melodia canonicale. L'influenza dei fusi sulla melodia, si scorge: dalla prima del grado diverso che in quelli presiede à varie note: per es., nel caso nostro, il si, con cui comincia la canzone, è 3^a nota in senso di sol, è 5^a in quello di mi; ora, una 3^a non può avere lo stesso ascendente che una 5^a; di modo che la identica nota, se purchè le si muta l'armonia d'accompagnamento, perde quel senso relativo che aveva. Le rimane il senso assoluto; ma non da questo si genera la melodia. Nonchè si accorta agevolmente, che una melodia, si cingie del basso fondamentale, come il suo carattere ed il nome, e si trasforma in qles. Se ciò creduto potere inferire, che la melodia nasce dall'armonia. Ma Rosmini gli si mette contro, facendo notare, che l'armonia non crea sulla melodia altrimenti che determinando il grado che appartiene alle note rispetto al tono, e che il canto ha lungi come melodia, e non come armonia: ed infatti, scollata rigorosamente la sostanza del *Rosmini*, non così si dovrebbe tenere della stessa

alena, la quale è veramente la sostanza della melodia. Però non può negarsi, che la melodia suggerisca la propria armonia, la quale è desiderata dal nostro orecchio, potremo che ciò avvenga senza saperlo render conto. E di vero, le note non prendono il suono sempre dal grado loro nel tasto, come vorrebbe Rousseau, che in tal caso ad ogni nota spetterebbe propria armonia quale il tasto ricerca; ma talvolta sono appoggiature e note di passaggio, che non hanno veruna efficacia, se non si riferiscono all'armonia della nota in cui risiedono o passano; e farebbero perdere alla melodia il suo carattere, se si danno loro l'acordo come a note essenziali del tasto. In che modo la melodia suggerisce l'armonia più consona? In più modi; ma principalmente per quella tendenza, che ogni cosa ha da natura verso il facile ed il semplice. Nella canzone « *Sérénade la tempête - La folle indienne* » questa ultima allude in parte ad un fa diecis, che può appartenere all'acordo di re maggiore, se il pezzo è in tasto di mi minore, ed egualmente all'acordo di fa maggiore, se il canto venga supposto in sol. In questo ultimo caso, dal fa diecis passando al re, per incominciare la seconda frase, il salto di 4.^a riesce malagevole; anzi, tanto che, a rendercela più conciliabile, siamo costretti a supporre il re medesimo nell'acordo precedente col fa diecis, da modo che variano così e costituisce il tasto di mi minore, come quella, che meglio ci stava nell'intonazione degli intervalli di tale canzone. Fu adunque ben consigliato il Ferdi dal suo istinto musicale a stabilire questa pena in mi minore.

La melodia, per le allusioni che ha all'armonia, può

considerarsi sotto due aspetti principali: 1.^o quando la melodia procede sola, e è accompagnata da quella armonica, e da una di quelle armonie che suggerisce; 2.^o quando le si oppone quell'armonia a cui naturalmente non si lega. Due specie di melodie si hanno nel primo caso, e due nel secondo. Nella prima specie vanno poste quelle melodie, le quali non lasciano dubbio alcuno circa alla convenevolezza delle armonie, che loro si uniscono. E queste sono le più efficaci, e avvenenti, imperciocchè senza interruzione, ed infaticabilmente nell'anima nostra, che le accoglie anzi nel massimo diletto. Valere, per esempio, se può guardarsi debbo intanto agli accordi aggiunti alla preghiera: *« Dal tuo stilato regno e dal Mon del destino? »* Alcune volte il maestro aggiunge delle armonie, che non sono precisamente suggerite, ma servono di abbellimento e facilitano la modulazione tonale: in tal caso la scienza del musicista diventa l'istinto. Altre specie di melodie formasi con quei canti che possono adattarsi ad accordi diversi, e questi certamente non sono i più vaghi. Sogliono talvolta, per la sorpresa che inducono certe armonie, comunicare che melodie medesima un carattere, che s'appropria bene alla espressione drammatica. Così nell'andante tenuto del *tormento del Guglielmo Tell*, sopra le parole: *« Il padre abito un maledetto »*, il Rossini pone certi accordi di lontana tonalità, che aggiungono molto all'efficacia del canto; ma si noti però che in tal caso la melodia è piuttosto secondaria; e si può dire che in quel punto scienza ricerca di leggerezza, e novità nel canto. Si collocano in una terza specie quelle melodie che i maestri, serviti per pompa di dottrina, guardano, torturando

«Jeux conti, per unirti lentamente ai ricordi che in
anima sono richiudersi. Come esempio di tale specie di me-
lodia morta addurrò l'aria cantata da Wollman nella ar-
renda scena del 3.^o atto del *Tannhäuser* di Wagner, che
comincia « O du mein holder Abendstern ». Ma è che poi,
dicendo io, contro delle melodie che si vogliono per di-
sturbare l'armonia? Conviene consigliare questi maestri
a riservare a suo luogo la dottrina, avvertendo, che lo
studio loro è più progredito quanto meno scoperto. Pure
talora questa lettura delle melodie torna utile, come si può
vedere nell'ultima scena del *Trifone* di Meyerbeer, quan-
do, per la terza volta, Giovanni di Loida intona il brin-
disi: allora quel duadetto accompagnamento risponde
accordamente all'armonia della scena. Havvi infuso una
quarta specie di melodia, quando queste non hanno per
sé medesima gran significato come il cantico dell'armonia.
Il *Faust*, nel suo progredito *Trifone d'armonia*, pensa
che la melodia vada oggi perdendo la sua potenza, a ca-
gione dell'appoggio di modulazione che invade gli organi
compositivi; onde vengono create delle melodie, le quali
nulla significano separate dall'armonia. E per consolidare
il suo assunto, reca un brano delle *Schütz marciales del
Barbi*, e precisamente della *Serenata*: « Mira la bianca
luna », cioè la frase « Fiesi alla bella bruna ». Ma
pare a me, che, sebbene tal melodia escludi fuori del
tuo, non per questo è priva di significato, imperocchè
dessa così ben suggerisce all'armonia l'armonia armonia,
che può stare benissimo senza di questa. La melodia non
è incompatibile colla modulazione, e ne fa buon testi-
monio la canzone « Ach! a più d'un polce nell'Osello

del *Notturno*, e « Ah vorrei tener parole » nella *Sonambula del Reiki*. E se verrà il tempo predetto dal *Futur*, che la musica sarà costruttiva, non per questo si distruggerà la melodia; imperciocchè l'armonia, mancelotta alla stessa tonalità, saprà allora, come oggi, suggerire le armonie discordi alla nuova cantilena. Ora, se alcune desiderano esempi di melodie poco significanti come l'armonia, non ha che a fare che aprire quei libri antichi, ove si raccolgono le cantate, i dattili ed immaginati sul basso continuo. Ma per chi non volesse correre tanto adietro, richiami la melodia « Oh barbaro mio fate » nel *Giuramento del Mercante*; ove la melodia, in più punti, invece di suggerire l'armonia, ha bisogno di ricever da questa la spinta per andare innanzi. Si raccolga da questo è detto sopra circa alla melodia, che quelle sono da eleggersi, le quali meglio suggeriscono le armonie che loro contengono. e vanti inoltre avvertire, che altri ha da guardarsi con ogni studio di non gettar sopra per troppo monotonia, nè fatica per vaghezza di severità melodiche.

Tra i migliori pezzi di quest'Opera va senza dubbio annoverata il *romanzo di Anacora*. E tanto più è apprezzabile quanto più singolare è a porsi sotto le note. La musica e la poesia domandano ugualmente affetti, ma la prima li vuole più energici e vivaci. La recitazione, per indole sua, è più tranquilla dell'azione, ed il narratore, per conseguenza, non è così infiammato dalle passioni, come colui che si trova nel caso narrato. Nondimeno il poeta può riuscire di commuovere facilmente, mediante quegli argomenti che gli presta l'aria sua, e col l'ingeg-

gre accade di vita novella. Ma la musica, come quella che non può, mediante un linguaggio determinato, aprir gl'indiscentinabili dell'anima, ha bisogno di giovare degli accenti della declamazione. Ora, la declamazione non si mostra così appariscente ed efficace in chi racconta, come in chi agisce; onde la musica poco si accomoda alla narrazione. E da osservarsi, che le predette considerazioni non vogliono essere estese a quelle scene, ove il più dell'attenzione dello spettatore si porta naturalmente sul personaggio rappresentante che ascolta la narrazione, il quale, come chi riceve notizia onde suscitarsi nell'anima suo e gioir e dolere, è commosso non di rimbalzo, ma immediatamente. Un bell'esempio di questo caso lo trovi nella *Norma*, la dove Adalgisa racconta a Norma come essa s'accese d'amore. L'editore poco bada a quella che dice Adalgisa; ma pone la mente a Norma, tanta che tutto si sente scena, quando costei, quasi tutta in estro, dice « O cori aperti se »; una delle più belle impudenze del Bellini. Nel racconto che la Anacora non avviene lo stesso, chè l'attenzione dello spettatore è portata naturalmente su di lei; per la qual cosa bene avviene il librettista di far uscire di memoria Anacora, ed in questo modo accenderla come se di nuovo si tornasse nell'avvenimento che recita. Comincia questa rievocazione con un andante mezzo ♯, in tutto mezzo. Nell'accompagnamento notasi, di tratto in tratto, intonato un gentile, quasi fosse quello della madre di Anacora. Da prima il motivo, procedendo a mo' di danza, non mostrasi troppo bene accomodata alle parole, e visibile è l'intenzione del musicista di concitare l'arcebia dell'editore; ma da quando

Mauricio risponde: « la condicattó », il canto divenne espressivo e declamato, e l'istrumentazione si confa alla scena. Un bell'effetto è la ripetizione che fa l'orchestra del motivo della canzone di Anacore, mediante « violini sugli acuti, intonchè ha luogo un parlante: e di molta efficacia è quel crescendo, che conduce all'allegro agitato, nelle parole « mi confío! ». Il recede, d'odi nuovo, prende il tempo profuso, e diventa al tutto declamato, benissimo assistito dall'istrumentazione. Similanti sono quei fu naturali all'acuto, che sono una nota misera sul basso, dove disse: « el figlio mio non brucato ». Dopo questo superbo sfogo della passione, il maestro, con verità, rappresenta un flaccamento d'anima, che si traduce con delle note discendenti verso il grave, di effetto mirabile.

Il duetto di Anacore e Mauricio porta un costante allegro di Mauricio, poco secondo alle parole, ma franco e chiaro. Il nome stesso di Anacore ha un effetto simile a quello dell'entrata di Maddalena nel quartetto del Figliotto, se non che qui è più sviluppato, e s'appropria bene all'indole dura del personaggio. La cavalletta è un tempo velocissimo e misero, in cui canta prima Anacore, la quale esprimere vuole l'amore materno, che ella porta a Mauricio. Non finisce una simile scena di aspro e di tenero nell'anima della madre. E quando dice « El me suaga è suaga mio », un preludio, ed insieme una progressione ascendente di quattro suoni, s'avviva quasi contemporaneamente della libertà dell'incanto. La risposta in maggiore di Mauricio ha troppe aperte il carattere del ballo, ed vale ad aggiungerli espressione

quell'accento, che il Verdi raccomanda nella perenne antitesi della battuta. Il periodo, che continua all'ossessivo *Amore e Morte*, e che conclude il motivo principiato da *Morte*, fa esse pagare sulle parole.

Dopo l'aria del Conte di Luna il largo è grandioso e prende una certa gravità. Il secondo periodo, che venne ideato prima il sistema economico-musicale, è ricco di modulazioni, che si seguono senza risarcimento, e con effetto. Quasi può sembrare che in stessa frase, in seconda volta, non porta più le tendenze e ricorre di accompagnamento. E una vicenda, che resta con ricche prediche bell'effetto. Nell'ultimo periodo dovrebbe essere il baritono in tenore, tanto esalta le tendenze. . . . Nel tempo di mezzo ha luogo un altro staccato, e risponde brevi, che si rappresenta quell'avvicinarsi rapido del discorso, ove più persone si consigliano tra loro. Un andamento simile trovasi nel finale 4.^o di *Edoardo e Cristina del Barbi*, e precisamente nell'andante 1, ove, in certo modo, serve d'accompagnamento vocale alla cantilena dominante. Qualche cosa d'analogo trovasi nel coro *Pau pau nei Diamanti de la mercede di Auber*. La cadenza è energica; ma nelle mosse di peregrino: in qualche punto esagera il peso e le cadenze es. e della *Andante del Delfin*. Per contrario, si trovi un qualche novità nella fine di questo pezzo, ove s'aggiunge il coro, che, conservando quel ritmo staccato, e quelle risposte già notate nel tempo di mezzo, finisce morendo, con eccitata affettu. Il che fa intendere quanto sia errata l'opinione di coloro che, per l'effetto, vogliono finire tutti i pezzi con frizione.

Il *Finale* 2.^o comincia con un coro religioso interno. S'alternano poi a istantanee alcune frasette staccate, tra il coro esterno ed il baritono, che, verso la fine del pezzo, con l'effellata, servono di accompagnamento ad un ultimo periodo del coro interno. Segue un pezzo concertato in tempo ordinario, a andante mosso, che principia il solo soprano con un cantabile, il cui primo periodo ha un ritmo staccato, risultante da tre semibreve seguito da una pausa del valore pure di un semibreve. Cambia ritmo nel secondo brevemente periodo, e così pure nell'ultimo, al quale il Verdi dette una certa importanza, come vedremo. Dopo ciò il baritono seguita con una frase completata da un'altra del tenore; e questo per due volte; le quali frasi ci riducono alla memoria il terzetto ultimo dell'*Attila*. Di poi il baritono principia un periodo, che il tenore, insieme al medesimo, continua, ed il soprano finisce, concertando le altre parti. Dopo di ciò il tenore ed il baritono all'unisono hanno una frase d'attacco, a coda, di carattere strumentale, che conduce ad un bellissimo numero, ove il motivo è uguale del soprano, facendo gli altri, in certa modo, l'accompagnamento. Questo motivo porta il ritmo staccato, che già avevamo nel primo periodo dell'andante mosso. Se non che adesso questo ritmo continua per ben 18 battute. Questa insistenza produce un effetto, che non potevsi altrimenti conseguire, ove il ritmo fosse stato ripetuto meno volte. Il maestro accorta dove molto avrebbe a questa volta nell'insistenza de' ritmi il Verdi se ne giovò già nel quartetto del *Rigoletto*. Un bell'esempio di questi ritmi insistenti lo trovi pure nella *Sinistra del Reine* nel coro

« Qui non c'è! ». L'intendimento del Verdi in adoperare il ritmo in discorso, si fa certamente quello d'esplicitare la gioia. Già Mozart l'aveva usato con questo scopo, come può vedersi nel *Figliamento*, là dove Belmonte dice « come batte questo coro ». Ma quantunque molti maestri e giovani di tale ritmo, lo prolungano ben poco nelle parti del coro, come può anche osservarsi nell'*Orfeo del Rossini*, quando Irendemora, nel 3° atto, dopo aver ripetuto l'ultima volta le prime 8 battute della romanza, dice « Ma riuco alle di piangere co. ». Più prolungata la simile ritmo nell'*strumentazione*, ed il *Mercadante* ce mostra buon partito nelle *Lucerna*, dove Sirella racconta la morte di Guglielmo. Dopo un allegro vivo, che sta un poco di tempo a mezzo, chiude l'atto, riproducendosi quell'ultima parola del coristabile del soprano, già notata al principio del primo concerto. Questo ripreso d'una frase già dimostrata ha delle strane. Anche nel *Don Pasquari*, alla fine del 2° atto, ha il Verdi adoperato similmente. Ma con quanto effetto? Ben poco. Le frasi che si vogliono ripetere alline di lor gran impetazione, devono essere fatte desiderare, o presentate col abilitate da meravigliare l'uditore. Meyerbeer è unico per l'abilità sua di rendere i motivi ogni volta più accorti, presentandoli nuovamente vestiti sempre con maggior lusso, e coperti dei più vaghi ornamenti.

L'atto 3° principia con un Coro, ove il musicista sulle parole « Squalli esolge la tromba guerriera » tira la nostra attenzione a per il ritmo, e per la armonia. Per il ritmo, in ciò che quelle della prima battuta non fa per niente prevedere il ritmo successivo, che consiste in un

seguito, per due battute e mezzo, di crono sul posto e scolorito. Questa uniforme prolungazione fa l'effetto dei ritmi insistiti sopra notati. Rispetto alle armonie, osservasi una certa sprezzatura, lì dove, nella terza battuta, le voci di continuare come nelle due prima, mantol l'ordine per cadere nella quarta battuta sull'accordo della 2^a del tuono. T'è belle varietà nell'accompagnamento di questo pezzo.

Il seratte tra Anacora, il Conte, e Ferrando non è troppo vago. Anche qui Anacora comincia con un j maggiore. Tutto il contabile di Anacora, continua il pezzo a guida di parlante misto col canto, fino alla culaletta. Nella quale, il motivo che appartiene ad Anacora, è volgare: quello del Conte è un po' migliore, ed il coro vi s'accompagna bene. Alla ripresa del motivo di Anacora, il Conte, Ferrando, ed il coro, ad imitazione, si ascoltano al canto. . Tuon appressa l'aria del tenore, ove incontrasi un bell'adagio. Nella scrittura questo score canto, il Verdi ebbe in mente quello della Lucia: « Tra poco a me ricorri », come si osserva anche nel ritmo, lì dove si passa in re bemolle. Nel tempo di mezzo haervi un a due, un tenore e soprano, di ritmo rilievo, il quale noterà, come linguaggio straordinaria nella musica del Verdi. La culaletta, che è un j maggiore, è sì tutta bellatiffa. Nella prime due battute trovi il ritmo di tutto il pezzo. Vi sono dei passi di farsa che passano all'edurno satirico, tanto che divenne un motivo populare. Si avverta, che sebbene le prime 4 battute suggeriscono l'accordo di re maggiore, il Verdi nella terza adoparò quello di fa

minore come secondo è, abbellimento; il quale, scilicet sarebbe l'armonia supporta della prima linea, le di nuova linea nella quarta battuta, perchè giunge più desiderata. E questo un utile esempio delle armonie di abbellimento, e di variazio.

Nel quarta attà trovai in prima la bellissima scena del *diffuere*. Un piccolo preludio di 50 battute ha carattere istro e misterioso, che dispone l'animo tuo alla meditazione. L'andante di Leonora « *D'attor nell'alt rima* » è delizioso, e procede con molte variazio. L'ultimo periodo porta alquanto modulazione molto vivace, e nulla di meno non genera confusione, perchè la melodia stessa le vuole. Solenne è il coro interno, che ricorda, ed è lontano e radi squelli delle compagne, suscitano il terrore, che viene bene espressa nel coro successivo di Leonora « *Quel non quelle preta* ». Il quale porta un ritmo che a brevi intervalli si ripete più volte, finchè pare che tutto si confonda con entrano le parole « *che tutto m'insente, al labbro il respiro al palpiti il cor* » Dopo di che, per due battute, la melodia muta bene le parole di Leonora mediante delle terzine vuote nel primo verso. S'ode appresso di dentro la voce di Maurizio, che cantando la suggero la un effluvio contrapposto al laguivo amore fin allora adoperata. Canta il tenore una linea di 8 battute, ora commentissimo è quel passo che porta le parole « *e chi dura, a chi dura morir* », e che già parte dell'effluvio non deve affermarsi, la quale in quel passo è una progressione molto naturale, e propri bene la cadenza che ha lungo susfodito. Si ode nuovamente il coro interno, e poi la melodia laguivo di Leonora, la

quale questa volta è intrattenuto del prodotto coro interno, che di tratto in tratto deve muovere il tenore basso ripete il suo tenore canto, e sulla proposizione prodotta, compie le parole in « Non ti scordar di me ». L'effetto è maggiore. Compito questo canto, Leonora, con una frasetta appassionatissima di non battuta, che vien ripetuta, risponde « Oh ti scordarmi? ». Durante questo due battute il tenore ha già principiato, per la terza volta, il suo canto, che essendo adesso ridotto, non occupa che quattro battute. Il soprano, che nelle prime due battute ebbe la frasetta appassionata, nelle altre dueנגuita come replica. Il coro interno, in questa scena, interrottamente due inferiori, il che bene s'intesta col canto di Maria, e con quello di Leonora. E in questa scena risultano quattro battute d'insieme, che sono d'effetto magico, ed un vero capolavoro. Ripetenti le dette ultime quattro battute, e con semplicissima prolungazione d'armonia ha fine questa scena meravigliosa, il quale ebbe sempre virtù di commuovere l'orizzonte lo spettatore. Ciò che particolarmente devono i maestri notare in questa scena è la semplicità, e la chiarezza soprattutto. L'allegra del soprano, che succede a questa bella scena, è di poco effusa. Egli è vero allora, che dopo un sì bel pezzo sta meraviglioso intrattenere gradatamente, e commuovere l'uditoria.

- Nel duetto tra il Conte e Leonora mostrasi tutta un parlare così vero e disciolto, giustiz il genio Verdi, che conduce ad un andante meno, ove Leonora ha un cantabile chiaro, aperto, disinvolto e giusto. Il Conte risponde con altro ritmo energico e vibrato, nel quale

è inteso tutta l'insipida Verdiana. Di poi la parte d'introduzione seguitando i ritmi già adoperati. Di bell'effetto sono quelle frasette sparse del soprano, in alcune battute, nelle parole « Mi torna ... calpesta. » « Il mio ... cu. », che si contrappongono al canto, pieno di collere, del baritone. Dopo un tempo di mezzo, appare una melodia assai vivace, e che ha i suoi periodi composti d'una sola frase di 8 battute, faustò l'ultima, che le termina a 12. La prima parte è cantata dal soprano, la seconda dal baritone. Il soprano ripete poi la sua prima frase, ed appresso, con un più mezzo, le due parti concertano fra loro fin che, riprendendo, quasi tutte all'unisono, la predetta prima frase, con breve cadenza chiudono il pezzo.

Segue un duettino tra Anacora e Maurizio. L'antefatto è, con cui comincia il cavaliere di Anacora, è la sinistra. Maurizio seguita in maggiore. Dopo di che Anacora canta la bella melodia « Ai nostri monti ritorneremo » il tenore ripete la sua frase, e Anacora continua con delle frasi sparse, discorde a chi indi a poco s'addormenta.

Il duettino tra Anacora, Maurizio, e Leonora, non è ricco certo di attrezzi. L'antefatto, che inizia il tenore, porta una bella linea nella parola « Ha quell'infame l'amore creduto », che rievoca una frase del primo quartetto del Lombardi, e la quale domina in questo terzetto, mentre procede a modo di due fra tenore e soprano. Quando Anacora ripete il cavaliere « Ai nostri monti », le altre due parti gli fanno, in certo modo, l'accompagnamento; il che spiega e rafforza l'azione, portando l'attenzione dello spettatore sopra il personaggio che dor-

me, e distinguendolo dagli altri che hanno la maggiore importanza in quel punto.

Nell'ultima scena nell'atto di notevole interesse, che quella poche battute d'andante, ora Leonora comincia con le parole « Pria che d'altri venghi ». Il canto del soprano, di ritmo affrettato, con molto affetto s'innalza a quello del tenore e del baritone.

Il Trenzere, benchè appartenga alla seconda maniera del Verdi, ha preso alla penna qualche esagerazione. Non pochi proprii pezzi però s'incontrano in quest'Opera, che giustamente la retere tra le meglio scritte nei teatri d'Italia, e da straniero.

Venne fatta una traduzione francese col titolo *Le Trenzere*, la quale fu arricchita dal Verdi di quattro diversi pezzi di musica per ballo, introdotti nel terzo atto, dopo il coro de'soldati.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO.

LA TRAVIATA.

L'argomento di quest'Opera mi condurrà a fare alcune considerazioni circa l'immoralità della presente letteratura.

In questo secolo, in cui l'industria, e le scienze fisiche e naturali tanto meravigliosamente avanzarono, si vidono progredire di pari passo, e quasi di corsa, tante false dottrine, le quali mirano a guastare il cuore dell'uomo, e ad alterare la sua coscienza. La Frasca, donde siccò, porta la luce della verità, tramontò in vana notte a noi le tenebre dell'errore. L'epicureismo pose in quel paese vaste e profonde radici, ed i varj rami della mala pianta penetrarono in ogni ordine civile, militare, e religioso. « L'uomo è nato per godere, dunque godetevi quanto più si può »; ecco in un solo articolo tutto il codice dei nuovi epicurei: il godimento fu elevato alla dignità di religione col Stoicismo, e prese

forma di scienza col *Positivismo*. Finché queste cose e metafisiche dottrine rimasero nei confini di una ristretta religione, e di una folle sapienza, il danno fu poco esteso; ma ben presto, e sono appena 30 anni, queste medesime dottrine si giovavano della scienza de' romanzi e de' teatri per dilatarsi, ed avvelenare il cuore de' semplici, e de' ignoranti. Il tema per ora è arripere sotto mille aspetti dagli autori di romanzi e di drammi si fa questa, che « la passione, ove sia spontanea e sincera, è capace di giustificare ogni errore umano, e di riabilitare i colpevoli ». *Fouquier* aveva già detto, che le passioni sono una specie di divina rivelazione, e che l'uomo di subbidisce a Dio quando in incertezza di seguire le sue passioni le combatte. *Bastropredoni* adesso a parlare soltanto, e più brevemente possibile, di questo appartenere all'amore, mostrerà come e poco a poco fanno caduti all'apoteosi delle traversie, s'innalzano dall'entusiasmo il legame del matrimonio. *Styde*, nel suo libro *De l'amour*, pensa che « la donna appartiene di diritto all'uomo nel suo, e da lui è amata »; *Balzac* seguita le parole del *Styde*, nel suo libro *Physiologie du mariage*, ed in altri libri ancora: *Sand* nei suoi romanzi di *Thérèse*, *Elisa*, *Juliana*, *Jacques*, ec.; *Sue* nel *Julf* arriva a chiamare di altri termini per brevità, Tenuto il matrimonio come legge spessa laconica, ne nasce la giustificazione dell'adulterio, che viene considerato siccome « una rivolta della natura contro la civiltà ». Tali schiuse massime incontrerai nell'*Antony* di *Dumas*, nel *Père Goriot* di *Balzac*, ed in molti libri di *Sand* ec. Comunque finite delle suddette dottrine è l'amor libero

ed infatti Sand insegna nel suo *Jacques*, che « un legato più stretto e meno sacro pendere il peso del matrimonio, e saprà assicurare l'esistenza de' figli, che nasceranno da un uomo e da una donna, senza mantenere per sempre la libertà dell'uno e dell'altro ». E sicchè il moralizzatore coronerà l'opera del perfezionamento sociale. In *France*, e nella *Compte de l'individualité* questa dottrina si trova anche più chiaramente svolta e predicata: onde nasce che la sola legge del matrimonio è l'amore. Ma di questo amor libero non solo fanno cosa lenta, ma mortale: ed in ciò dimora il male maggiore della moderna letteratura Sand, nella *Lucrèce Floriani*, dove « colui che ama è più grande, ancorchè egli erra, di colui che va diritto per la sua via solitaria e fredda ». Già *Vilbert Rags*, nella sua *Marian Solenne*, e nell'*Angela*, aveva mostrato la coniugina passiva e subitola dell'amore. Balzac, Dumas, Gautier, e molti altri hanno professato ne' loro scritti queste disprezzabili opinioni; ma chi più di tutti, e con forma più splendida, e con stile grandioso, trattò il tema della subalternazione moderna l'amore, si fu *Alexandre Dumas figlio*, nel romanzo, e nel dramma *La dame aux camélias*, donde è tolto l'argomento della *Francia*.

È mio debito adesso avvertire, che se dalla Francia si venne il veleno, vi si adoperarono alcuni a trarre la medicina. Nel 1856, l'Accademia delle Scienze morali e politiche di Parigi pose al concorso il seguente quesito: « Rapporto ed apprezzamento dell'influenza che ha potuto esercitare in Francia, nei costumi, la letteratura contemporanea, considerata specialmente nel teatro, e nel romanzo ».

Eugénie Poitou vi rispose, ed ebbe il giusto premio. L'opera del Poitou, che porta per titolo *Des romans, et de l'école contemporaine, et de leur influence sur les mœurs*, dee essere raccomandata caldamente a tutti coloro che hanno in pregio la pubblica morale. La quale vuol preservarsi con pari energia contro di quelli, che, volendo distruggere alcuni errori sociali, oltrepassano i veri confini senza rispettarli ai principj e più ancora; come contro gli altri, i quali, vorrebbe abbiano in mira di difenderla, la detorpono accusandola, e convertendola a molti errori.

Il Paese ebbe il carico di ridarce a liberté il disegno di Dumas figlio, e non vi stanci troppo male. Non farli confronti tra il disegno ed il libretto, contentandosi di accennare brevemente l'argomento di questo.

Violetta Talery è una cortigiana che passa il suo tempo giunta quella senzatutto che ancora.

Tutto è bello nel mondo
Col chi non è povero.

Alfredo Germont è presentato a Violetta, cui da un anno occultamente ancora. La fa le sue confessioni di amore; ma Violetta, che non avrebbe fin allora questo pensiero, non gli presta fede. Non pertanto gli accenti di Alfredo han lasciato una viva impressione nell'animo di lei. Onde ella, che voleva

In realtà se tutto fosse,

s'accende poi di violento amore per Alfredo, tanto che s'induce a vivere con lui, oltre in compagnia, nelle vicinanze di Parigi.

Il padre di Alfredo, che trova in questa disonestà ancora un ostacolo a conseguire lo scopo della propria figlia, già promessa a tale che l'amava assai, ma che, ed era ora, primevolezza dell'onore della famiglia, prende consiglio di uccidere direttamente da Violetta. La quale si dispone a sacrificare il suo amore per Alfredo; e per troncare al tutto ogni domestichezza con esso lui, finge di amare un altro. Alfredo allora, per vendicarsi dell'abbandono di Violetta, accusa di gelosia e d'ira, la rivela pubblicamente, gettandole dell'oro ai piedi, e dicendo agli altri:

Qui l'innamorato si offende

Ch'io mi pagherò l'ira

Germont padre, che conosce l'astio di Violetta, rimprovera il figlio di così indegna azione, che i circostanti ha messo a adagiar Violetta, la quale già da qualche tempo era afflitta da tale lautezza, s'annala in modo grave, avvicinandosi rapidamente al sepolcro. In questo, Alfredo conosce il senno di colui, che giudicava insidioso e traditore, e giunge la tempo per domandargli perdono. E mentre il vecchio Germont si dispone ad accogliere Violetta come figlia, ella muore.

Il Padre pone il suo viso al passaporto, che Donna figlia aveva fatto alla travolta, per il soggiorno de' suoi, e le dice:

Tutto a' tuoi si spedisce

Ed io ti darò a sé

Donna figlia l'aveva perduta da tempo a un poco di amore reale alla donna la sua perduta castità ». A questo

proposta, opportuno mi sembra citare il commento che Saint-Marc-Girardin, nel suo Corso di letteratura drammatica, fa tra la tragedia antica e i drammi moderni. « La tragedia antica insegna, che una sola malvaga passione può bastare a perdere un'anima; dove che la morale dei nostri drammi moderni vuole che una sola buona qualità sia sufficiente per salvare molti vizi ».

Il Ferdi non seppe resistere alla tentazione di rendere di vista, e per conseguenza di rendere più avvertibile ed acuto, uno scocio ed insopportabile argomento, vagheggiato universalmente, solo perchè un'occhiata è oggi il vizio che rappresenta.

Questa Opera venne eseguita in Venezia nel marzo 1833. L'edile non ha la prima volta molto soddisfacente: ma il Ferdi non si perdetto d'animo; e la Gazzetta musicale di Milano riporta, nel suo numero 11 (13 marzo 1833), un brano di lettere del detto maestro, che così si esprime: « ben sora la Traviata disse. A chi la colpa?.. mia e dei cantanti?.. Non so nulla. Il tempo deciderà » E il tempo ha deciso, che fosse in Italia una delle Opere le più popolari, che sieno mai state.

La Traviata è tale composizione, che per la qualità de' personaggi, per gli affetti domestici, e per la maestranza dello spettacolo s'accorda alla commedia. Il Ferdi intese una terza maniera, che in più parti s'avvicina al genere francese dell'Opera comica. Il qual genere di musica, quantunque non sia stato sperimentato nel teatro in Italia, non è sconosciuta nelle sale del privato. Ed in questi ultimi anni si segnalavano in questa maniera, detta da comico, principalmente Luigi Gariboldi, e Fabio Chiappari.

Il Verdi, colla sua *Traviata*, trasportò sulla scena, e con buon successo, la musica da camera: ed che molto bene si presta l'argomento scelto. In questo lavoro s'incontra più semplicità che negli altri dell'autore medesimo, specialmente nell'orchestra, ove quasi sempre domina il quartetto à corde; i parlanti occupano gran parte dello spartito; si trovano parecchie di quelle arie che si ripetono a guisa del capite; e finalmente le cantilene principali si svolgono per lo più in piccoli tempi binari e ternari, nè hanno la generale tutta quella sviluppo che richiede il gusto italiano. Oltre a ciò, ha il Verdi inteso in questa musica molto passione, ma senza quell'esagerazione che in qualche punto si trova anche nella seconda maniera; per la qual cosa il Verdi noi, come in quest'Opera, riascì con vera affettazione nell'espressione dell'amore. Se l'amore significato dal Verdi in quest'Opera è voluttuoso, sensuale, privo al tutto di quella nobiltà patetica, che trovossi nella musica Belliniana. La quale conserva sempre quel carattere d'innocenza, e quel candore, che è proprio l'essenza di sovrità, anche quando è applicata a personaggi meno che onesti. La differenza dell'amore, secondo il quale il Bellini ed il Verdi informarono la loro musica, è testimoniata dal diverso modo di sentire nel tempo de'due nominati maestri. Ma dacchè il carattere dello *Lorella* non è ancora bene penetrato in Italia (e giova sperare che tale non sia mai), non operò così bene il Verdi, che non ne ottenesse alquanto l'indole, italianizzandola un po'co, cioè facendola meno laida. Se il Bellini dipinse nella *Norma* la donna colpevole, ce lo presentò ad un ora accento sillabatamente della passione;

che non potesse vedere l'ignoranza del suo peccato. Senza che, la colpa di Norma tanto meno si offende, quanto, per la lontananza de' tempi, e per la differenza de' costumi, più analoga è a noi riesce d'immortalizzare la nostra esistenza con quella del detto personaggio. Il che, non accade nella Trapiata, ove troviamo non solo i personaggi e non violati e per tempo e per costumi, ma essendoci costretti per condanna. In quest'Opera tutte spiri la storia e verità, tanto che lo stesso vecchio Gerardo, allorchè stimolato unicamente dall'affetto paterno, nella accesa pietà che ha con Violetta, e nell'altra quando dubitante rimprovera il figlio, mostra comprendere le attrattive di quei trionfi, che appena l'età non gli dà forza di condannare irriducibilmente.

Il preludio è formato di alcuni valli dell'Opera, specialmente della frase « *Animi Affetto* », che viene esposta, la seconda volta, con molti ornamenti strumentali conquistati dai primi valli.

L'introduzione si svolge con un parlante. Il motivo principale dell'istrumentazione rimane quella dell'introduzione dell'atto primo dell'Altra; ma qui è più espressionale, e anzi bene s'adatta alla scena di furia che si rappresenta. Essendo assai lungo questo parlante, per evitare varietà, parecchi altri motivi secondari s'alternano col principale. Frattanto ha luogo il dialogo tra vari personaggi, ora ha parte anche il coro.

Segue il brindisi, il quale è di un ritmo non comune: la prima frase è di 11 battute, che ridotte a tempo 1/2 diventerebbe 22; onde ne risulterebbe una frase così detta sopra il ritmo della nostra Italia: quello della bacchetta

« *Foges de tout de ce village* » della *Musée de Portici di Auber*. Il quale maestro, nelle canzoni, ballate, barcarole, evoca quasi sempre quella regolarità di ritmo, che ritrovo la seguente. In fatti, questa lienza non discende in quei paesi, ove non tutta vuole fuggire l'abbitudine. Si noti in questa triadica un bell'effetto di chiaro scuro alla 1.^a battuta. Del rimanente, nella lienza nelle incisioni che s'affacciano da altre simili composizioni: se non che allargando le ripetute interne Alfredo (tenore) e Violetta (soprano), il coro e gli altri intiano, con qualche singolarità, l'accompagnamento degli strumenti a corda. Odora poi un Volzer, un poco alla germanica, e che rammenta il coro con ballo dell'atto terzo dell'*Ofelia* di Weber, durante il quale avviene un dialogo tra Violetta e Alfredo.

Canzoni la musica del Volzer, incomincia il dialogo tra Alfredo e Violetta. La parte di Alfredo non presenta di notevole se non la cantilena « *De quel'amor ch'a palpita in te* », la quale è caratteristica, e viene ripetuta più volte in quest'atto. Il primo periodo, foggiato economicamente, che è la parte più espressiva della cantilena, discende un'ottava, e parte così in sé, in certo modo, l'immagine delle battenti. Si ponga adesso questo motivo a fronte di quello de' Purissani « *A te o cara amor talora* », e si veda la differenza dell'amor sessuale, da quello angelico così bene del Bellini vestito di nota. Il canto che ha poi Violetta è scherzoso, e s'appiatta al personaggio Alfredo riprendo parte della cantilena caratteristica, s'introduce le parti, e, con comune analogia, il pezzo ha fine. S'è subito dopo nuovamente il Volzer, durante

il quale avviene altre dialoghi; e mentre va perdendosi il sospiro del Tuhur, second' ediz. Alfredo e Violetta. Succede un coro, che è la stretta dell' introduzione.

Viene appressa l'aria di Violetta; l'andantino è semplice, ma forse troppo mesto in quel punto. È trattato a romanza, ripeténdosi due volte. In questa cantatina è ripetuta la frase caratteristica appoggiata al personaggio d' Alfredo « *il quell' amor ch' è poquito* », accompagnata però più riccamente del clavicembalo, che s'appoggia a tornare. La cantatina sente un po' dell' Opéra buffa: è però di un ritmo grato, ed ha un'armonia brillante assai piacevole. Le succede la predetta frase caratteristica, che il tenore canta dentro le scene; il che fa un contrappunto di bell' effetto.

Nel 2.^o atto trovi subito l'aria del tenore. L'andante è notevole perchè il canto è quasi tutto di gatto; adunque il ritmo si ripete. La cantatina ha un ritmo non comune, ma non è punto svenevole.

Segue un duetto tra Violetta, e Germont (baritone). La forma del duo è assolutamente nuova per la varietà delle cadenze. Il primo cantabile di Germont, in tempo ordinario, allegro moderato, porta un ritmo assai adoperato, che si svolge con semplicità, e non manca di accento affettuoso. Con accorgimento ha poi il Verdi adoperato un parlante, invece d'un semplice recitativo, come vorrebbero le paroli. Quindi Violetta ha un motivo vivace in tempo 2, ove il ritmo della musica è troppo ripetitivo, e quelle tre battute di no, quando passa in tempo di do, mi sembrano zaffarelliche. Succede ad un breve e piacente un altro parlante, in tempo 3 assai più, che con-

dare ad un motivo sviluppata nelle parole « Un sì quando lo vuoi », il quale prova per troppo ritmica uniformità. Bello è per l'espressione una dica « Finita del pentacordo ». La risposta di Violetta, in forma più larga, nella porge di intervallo. Assai perfetto è il contabile in Violetta, che entra l'andante 3. Sono 45 battute di un solo getto pieno di passione. Si sente affetto incontrarsi nella parte di Germont « piangi, piangi ». Bene adoperate appoggiature ed accenti comunicano in questo punto al canto una melanconia quasi Beethoveniana. Ripete poi Violetta le predette 45 battute, intanto che Germont le si accompagna concordando Beethoven e perisce sono le battute d'inciso che seguono, e danno fine all'andante. Un breve recitativo ed un parlante conducono alla cabaletta del duo, che non ha forma molto peregrina, nè è di molto effetto. La fine ha una certa novità, perchè, in una specie di recitativo d'addio, replicandosi un passo della cabaletta, si vede del maestro rappresentare quei rimpianti, che avevano sì la nell'accomiatarsi, le cose che d'interessano comunemente.

Un duettino, che segue tra Violetta e Alfredo, è tutto immaginato a guisa di parlante. Finchè il primo non entra in fa, si può osservare qual maglio effetto si possa trarre dalla musica, ancorchè non sia regolata dalla ritmica simmetrica, ma proceda nella stessa libertà della parlata. L'intramontano dipinge a meraviglia lo stato dell'animo di Violetta. Di bellissime effetti sono quelle appoggiature trillate che i violini eseguono prima del, poi nel flauto, e poi nell'ottavina, operando un crescendo molto efficace. Qui entrasi in tono di fa, con le parole

« *Amami Alfredo* », il ritmo diviene regolare. Il Verdi ebbe certo presente in questo punto la famosa frase del Roberto il Diavolo, nell'aria d'Isabella, sulle parole « *Grâce grâce pour toi même et...* », la quale, quando ripresi per la terza volta, porta un fortissimo che dà i brividi. E da conservarsi però in questa instrumentatione, che il Verdi, nel punto il più forte, fece andare la tromba all'unisono col soprano, ma non scomparì né tromboni né corni. Altri maestri del giorno vi avrebbero aggiunto il cornuto.

L'aria del baritone è soffocata nell'andante; e rammenta alquanto l'ultimo pensiero di Weber. Si risolve a guisa di romanza che si ripete. Il ritmo è forse troppo uniforme. La cabaletta è pure così.

Un coro di Zingari non porta nulla degno d'attenzione: un altro di Mattadori ha un grama ½.

La scena del gioco è leggiera e parlante, ora, nella parte dell'orchestra, volle il Verdi esprimere quell'oppressione d'anima, che invade il giocatore. A me pare troppo forte questa espressione, e alquanto poco naturale; perchè la brigata è composta di giuocatori e di ricchi remotti: senza che non vada dimenticando che è tempo e luogo di festa. Belle è la linea, che Violetta ripete tutto tratto, « *Ah perchè così!* » ec. ec. Ben intesa è la callera di Alfredo in quel canto « *Ogni suo aver dal femmine ec.* ». Sono El battista, tutto d'un getto, di grandissima effetto. La risposta di tutti dipinge accennatamente lo sdegno.

Il finale comincia con un largo, ora Germont rimprovera il figlio con un canto severo e nobile, e bene associato alle parole. La parte che canta poi Alfredo, espi-

mente il ritorno, è troppo uniforme. In un'ar grandioso è il lavoro musicale che segue; ma non mi piace troppo la piovra in sé, benché fatta con tutte le regole; im-
perocchè a me sembra che rimanga il desiderio di tras-
metta ancora un poco nel tono di un'ossessione maggiore.
Molto uniforme è anche il canto di Violetta: o soltanto
verso la fine acquista varietà, e ampiezza; sicchè per-
pare bene il motivo grandioso dell'insieme, che chiude
quest'atto. Il quale insieme è con bell'effetto dal coro
accompagnato con note battute ogni quarto, e da un
violoncello, uniti ai bassi dell'orchestra, con un anda-
mento ritmico, che dà molto rilievo allo stesso motivo il
detto andamento ritrova anche nel *Moté*, nella parte delle
voci e violoncelli, che accompagnano il cantabile « *Non
è per che stringa il cielo* ». Questa parte rappresenta la
prima marcia Terzina: e perciò appunto lo ripete in
questa lunga un'ar d'opera.

L'atto terzo s'apre con un preludio, le cui prime 7
battute s'incontrano anche nel preludio dell'Opera. Le
armonie composte co'suoni acuti di violini sono di vaghe-
ffetto. Tocchiamo è la melodia che segue. Sono 11
battute di un canto misto e aereo, quasi fatto di un
gatto, che induceva nell'animo tuo una profonda melan-
conia. Questo preludio è un utile modello da non tra-
scurare dai maestri.

L'aria « *Addio dal ponte* » va recitata tra le
più espressive. Vi si trova quell'armonia assai discreta
in chi vede avanti ogni sua bella speranza. Il ritmo è
ancora assolutamente perché inizia l'affanno della prima
Violetta. E certe ignoranze del canto, che domina

L'oboe, non potrebbero essere più efficaci. Quest'aria ripetasi pure « no' di remanza.

Dopo un coro lacrimale interno, aspettata per interrompere un poco la suddetta scena di dolore e di agonia, arriva un duetto tra Violetta ed Alfredo. Dolcissimo è il canto « Parigi e core », che appartiene alla famiglia di quello del *Traviata*, che dice « da nostri monti ritorneremo ». Sono bene adoperati certi passaggi melodici che ha Violetta, ma quelli il Verdi volle farne insistere la instabilità della voce di lei, angosciata dalla malattia che l'affligge; se non che mi sembrano riferirsi troppo degli strumenti. L'allegro « Oh Dio morir si giuoca » scottatamente esprime la disperazione di Violetta per la qual cosa appunto non approvo che Alfredo ripeta la stessa musica, con altre parole esprimendosi altro affetto.

Nella scena finale vi sono alcune frasi poetiche, ma non appaiono bene collegate. Perché in quel punto lo scoglimento del dramma è stato già troppo preveduto, e lo spettatore si è già commosso anticipatamente.

È maraviglioso che gran parte della voce di quest'Opera debba alla poverina posta in rilievo, e del Verdi bene espressa colla nota. Ben potesse, che con i costumi che l'Italia aveva ai suoi 40 o 45 anni, la *Traviata* non avrebbe avuto tanto successo; forse il Verdi, vero rappresentante del gusto del pubblico, non avrebbe mai fatto allora simile argomento; e non vi sarebbe così bene come oggi riuscito. Elevata dai nobili sensi manifestati nel *Nabucodonosor* e nel *Lambrudi*, non avrebbe potuto scendere a sublimare una meretrice. E se la musica è

specchio che riflette l'animo del popolo, è vivamente a desiderare, che l'Italia musicale della Tronata torni ad essere quella de' Lombardi.

Ad ognuno è facile accorgersi, che la Tronata è oggi un'Opera profittata da gran parte del bel sesso. Per la qual cosa non si vuole occorrere di nutrire sentimenti meno che onesti; ma sibbene avvertire del pericolo di costanti spettacoli. I quali nutrono nell'animo il veleno, senza che altri se ne accorga, se non quando è già signore di noi.

Gli artisti hanno ufficio, per certo rispetto, simile a quello del Sacerdote; che non solo conservatore, ma perfezionista e propagatore ha da essere della pubblica moralità. È tanta l'influenza dell'artista su costumi, che non lo meraviglia, se gli Ebrei condannarono Terpsidra, celebre tralista, perchè aggiunge qualche corda alla Lira; avendo egli stesso reputato così lieve compimento capace di guastare il costume de' Greci.

A dar maggior peso alla mia parola aggiunga quello del Placido, il quale, nel suo pregevole Trattato dell'Opera in musica, dopo aver raccomandato di rispettare le usanze nella patria, dice: « La musica, la danza, la pittura, le decorazioni, tutta costituisce un esame diligente e severo, affinchè nulla di esso spari liberfuggio, e l'onore, ma tutte contribuiscono a rendere questo spettacolo degno d'una costumata nazione ».

« Ma per esser certo che l'Opera in musica non offenda la pubblica costumanza, non basta che tutte le arti che la compongono, siano state alla ripulita. Questa anzi è il meno. L'importanza consiste nella proibita degli

attori, e dei ballerini. Sono le piccole arti guadagnano
 quante si voglia di più, tanto è nulla, se il musicista, e il
 danzatore, e massimamente le donne d'arte in chiesa,
 non contano l'esattezza fra le virtù più necessarie alla
 loro professione a.



CAPITOLO DECIMOTTAVO.

OFFENSIVA IN GERMANIA.

(Del Fapri Schibani).

Che non conosce il libro del Fapri Schibani? tutti certamente: sotto i signori Scriba e Dussigier, che hanno composta il libretto, se costoro hanno pensato veramente di negare la generale strage commessa sotto il nome di Fapri Schibani. Ma egli pare, che i proclami autori non abbiano voluto negare altro, che la congiura ed il disegno prestabilito di uccidere i Francesi, nella medesima ora, in tutta la Sicilia. Ed in questo concorderebbero col nostro dottoissimo Michele Amari, e con altri storici insigni.

Dopo che in Italia questo apertissimo giro colle parole del metodico e pio Giacomini di Genova, colui più utile alla maggior parte de' nostri lettori di commentarlo sotto questa nuova ambiguità, data al Fapri per cancellare le sospettose coniazze.

Non sarà avaro nel giudicare la riduzione italiana.

perchè se benissimo a quell' tortura sia posta un' porta, che debba fare la dolorosa operazione di trasformare i veri francesi in italiani colla minore possibile alterazione della verità. La musica però ne ha sofferta un poco; ma molto di più la prosa, la quale, e per le figure e per il concetto, riesce una mostruosità; oltre che l'accento musicale non corrispose sempre al grammaticale.

Nel melodramma Giovanni di Guzman, l'azione si finge in Lisbona nel 1640, quando i Portoghesi governano sotto il giogo degli Spagnuoli. S' apre il primo atto nella piazza di Lisbona, ove si vedono Spagnuoli e Portoghesi, che si guardano in cagnetto. Giovanni di Guzman, cui era stato dagli Spagnuoli ucciso un fratello, è portoghese, e uccide vendetta. Son per venire alle mani Spagnuoli e Portoghesi, quando giunge Vascoconello, regeante del Portogallo, e s' oppone alla zuffa. — Enrico, ufficiale portoghese, amante di Giovanna, arriva, ed in una scena con Vascoconello, palesa il suo odio contro il domizio portoghese. Vascoconello non s' irrita per questo, e si contenta solamente proibirgli di portarsi presso Giovanna. Enrico non ubbidisce, e s' incammina verso l' abitazione di Giovanna. — Nell'atto secondo siamo in una valle vicino a Lisbona. Pina, capitano portoghese, è di ritorno dopo aver visitato molti paesi per chiedere soccorso contro gli Spagnuoli. La Francis fu la più generosa rispondendo, che se Lusitania intera si movesse, allora porterebbe soccorso. — I Portoghesi non pare abbiano voglia di muoversi; bisogna forzarli, far nascere un tumulto; a questo fine occorre un lavoro; Enrico offre il suo. Giovanna promette di essere sposa d' Enrico, se questa vendica il fratello di lei.

Viene intanto un ufficiale Spagnuolo, che, per parte del viceré, reca un invito per una festa di ballo ad Enrico, il quale, poichè ritorna, dai soldati è trascinato a forza. Bell' invito ! — La scena si popola: tutta è festa per alcuni sposati. Sul più bello avviene la seconda edizione del ratto delle Sabine: gli Spagnuoli rapiscono le donne Portoghesi. I Portoghesi, che stiano a vedere questa scena senza far nulla, si raccolgono poi insieme, e parlano di vendicar l'onta intanto portata sopra una barca degli ufficiali spagnuoli, che contano una barcarola. — Nell'atto 3.^o Vasconcello è nel suo gabinetto, e legge una lettera, che la propria moglie, prima di partire, vergava: nella quale lo pregava di risparmiare la vita di Enrico loro figlio, ove questa fosse una minaccia. Quella donna era stata da Vasconcello rapita; ma essa lo aveva dopo abbandonato, e gli aveva per tre lustri nascosto il figlio Enrico, trattata con quel mal garbo che vedemmo, giunge al cospetto di Vasconcello, ed apprende che questi è suo padre, di che inorridito si allontana. — Siamo in una sala da ballo. Giovanna insieme con Plac entrano mascherati, e porgono ad Enrico una ciarpa celeste, segno di riconoscimento dei Portoghesi Enrico, saputo il pericolo che corre il padre, lo accetta; questo non l'ascolta, e, mentre Giovanni va per ferir Vasconcello, Enrico gli fa scudo della sua persona. Vasconcello lo arresta: i cugini arrivano Enrico, il quale da essi è tenuto per traditore. — Nell'atto quarto vedesi il cortile d'una bottega. Enrico viene a vedere i prigionieri per disculparli. Ecco Giovanna, ed a lei svela esser Vasconcello il proprio padre, ma nell'istesso tempo l'assicura, che non ella sola

per questo gli oppressori del suo paese. Veniva forgiato di ferro a morte i cospiratori. Enrico supplica Tasconcello di far loro grazia della vita: questi acconsente purché egli lo chiami padre. Giovanni dice a Enrico di non proferire tale parola; ma a lui non regge il cuore nel vederlo andare a morte, e grida « padre ». Tasconcello allora perdona a tutti, e permette pure l'unione di Enrico con Giovanni. Chiamata universale. E così potrebbe finire il melodramma; ma non è. Havvi un quinto atto, che passa nel giardino del palazzo di Tasconcello. Regna letizia generale per le nozze che devono aver luogo tra Giovanni ed Enrico, i quali costoro non pensano più per ora a Lusitani oppressi. Finto viene e rammentar a Giovanni il patriottismo così presto scialo, e la vendetta giurata per l'ucciso fratello, e l'orrendo che la comparsa, che nascerà per le nozze di lei, sarà il segnale della rivolta. Giovanni allora, per impedire l'uccisione, rifiuta di esser sposa ad Enrico; il quale, già ignorando, monta sulle furie, ma più di lei ancora Finto. Tasconcello arriva, e, malgrado di Giovanni, vuole unirli: intanto suona la campana che annuncia le nozze. I Portoghesi si scagliano contro gli Spagnuoli. — Il qui finisce davvero il melodramma. Il lettore potrà immaginarsi di aver letto il melodramma francese, ove anche Tasconcello con Guido di Montfort, Finto con Giovanni di Proide, Giovanni colla duchessa Elena, Lisbona con Palermo, gli Spagnuoli con i Francesi, e Portoghesi cogli Inglesi, e l'anno 1640 col 1808.

In questo libretto non mancherebbero alcune belle scene, ma non essendo ben collegato col tutto, né posto nella loro maggior luce, riesce poco interessante. E un ma-

un po' troppo appiccicosa, ora le commistione sono fatte grossolanamente.

Il Verdi non dubitò di accettare il soggetto dei *Vespri Siciliani*, sebbene, come osserva giudiziosamente Souda, non troppo conveniente tale scelta per un'Opera, che un maestro italiano debba scrivere appassionalmente per le scene francesi.

Quest'Opera venne la prima volta eseguita nel teatro dell'Accademia di Musica in Parigi, nel 13 giugno 1855.

Il Verdi, con questo partito, ebbe a lottare con esultanti potentissimi, che regnavano sulle scene del teatro musicale francese: fra i quali il primo è Meyerbeer.

Molti pensano, come il vero, che, scrivendo sopra un libretto francese, il maestro sia obbligato di servirsi al gusto de' Francesi; ma se questa fosse, i Francesi non tradurrebbero mai le Opere italiane. E se il Verdi venne chiamato a comporre un'Opera sopra parole francesi, ciò non fu certo affinché egli si piegasse verso il gusto di Francia, ma piuttosto perchè i Francesi avessero gustata, e rilevato gustare ancora la musica italiana del maestro di Busseto. La vera difficoltà per un italiano che scriva sopra un libretto francese, consiste nel dovere mantenere dei pezzi che richiedono nuove forme; perchè la poesia destinata al cantabile, nei melodrammi francesi, ora è troppo breve, ora troppo lunga, o quando si ripete molte volte, o quando s'interrompe con dei recitativi. Queste e tante altre cose impediscono di adattare le forme musicali come ascoltate oggidì in Italia. Il cambiamento della forma poetica non inevitabilmente un malinteso nella condotta del pezzo, se nasce, che, ora si voglia ri-

maneggi nella stile italiano, se è obbligato a passare per-
manente sopra i versi i quali accordano l'armonia ri-
chiesta nella forma italiana, e a trattenervisi di troppo,
ove sieno pochi. Ritenere adunque un libretto fran-
cese, equisale, in ogni modo, ad ampliare la musica ita-
liana, a sopercoscicarla di pleonismi musicali. Il Verdi si
è trovato precisamente in questa caso. Egli, il più conciso
dei maestri, è divenuto verboso, e ampolloso nell'Opera
Les Vêpres Siciliennes, per la ragione predetta. Quindi
siccome notate, che quest'Opera fosse la meno dramma-
tica del Verdi il quale vi trovò troppa materia da derivar
inferiore secondo quella concitazione che regna nell'ani-
mo suo. Questa arte sperimentata, che l'uomo, eccitato da
intensa passione, ove debba manifestare i suoi pensieri
con molte parole, quell'agitazione riesce poco sensibile al
di fuori; quasi che in ogni parola dovesse penetrare una
particella di quella passione. Ed il Verdi, per non vedere
inefficacemente perdersi in tal modo l'imperio suo naturale,
lo accusò in qualche pezzo, di maniera che gli altri ne
vennero al tutto privati. Ma il calore d'un pezzo non
vale a vincere il freddo degli altri.

Non è vero che la musica di quest'Opera sia scritta
tutta secondo il gusto francese, come non è vero ver-
ba che sia sia perfettamente sul gusto italiano modellata.
I pezzi i più applauditi furono quelli sempre, che, scritti
nello stile italiano, sono stati i meno scappati della poe-
sia francese. Sono convinta, che, se il Verdi avesse ac-
cettato il libretto francese nella forma dei libretti italiani,
gli sarebbe riuscito musicar più omogeneo e più grade-
vole così ai Francesi, come agli Italiani. E questa mi

musicista può venire avvalorata dal gran successo del *Traviata* tradotta in lingua francese.

Tenuto a calcolo queste difficoltà che dovette il Verdi superare, e giudicando imperiosamente questa spartita, dobbiamo riconoscere, che non vi s'incontrano segni di esagerazione nella voce del maestro, ma soltanto un evidente imbarazzo.

Gettando adesso un rapido sguardo sui vari pezzi della musica, esamineremo via via ciò che ne sembrerà più degno e utile.

La sinfonia recata di varj motivi dell'Opera, tra i quali privilegia quello del duo tra il tenore ed il baritone. Tale motivo, ripetuto varie volte, senza e accompagnato diversamente, l'ultima volta produce un bell'effetto: effetto non nuovo però, e molto conosciuto dalla scuola franco-alemana. I violoncelli, che privilegiano, danno al motivo un risalto assai bene immaginato.

Nel coro dell'Introduzione non è bene espressa la differenza ed il disaccordo tra Portoghesi e gli Spagnuoli (o Francesi ed Italiani); ed anche volte, in specie nelle cadenze, Portoghesi e Spagnuoli cantano all'unisono. Prima che si ripeta questo coro haervi un parlato, con instrumentation assai uniforme, e che quasi può chiamarsi un parlato di ripresa, il quale non serve altro a preparare la ripresa del coro, che giunge inaspettata, e nulla desiderata. Nell'introduzione del Roberto il Diavolo di Meyerbeer può vedersi in che modo si possa ripetere più volte un coro, senza infaticarlo, ed anzi con sempre diletto degli ascoltanti. Il Verdi in questo intro-

davanti non velle seguire la forma puramente italiana, e non s'è abbracciare quella, con tanta buona successo, adoperata dal Meyerbeer nelle Opere francesi.

Altro parlante di ripieno è veramente quello che porta le parole « Quel d'affre al mio sguardo ». Non basta l'entusiasmo a render grato un parlante.

La cavatina di Giovanni incomincia con un seguito di attese dimissive che rischiono, le quali, accompagnate da un coro di bassi, vogliono significare una nave vicina a naufragare, che tal cosa esprimeva le parole; quindi, in movimento largo, comincia il motivo « Del fu calma » nella forma sette volte adoperata dal Verdi, cioè economica. Del resto questo largo di poche battute non ha nulla che fermi l'attenzione. I violini, tremolando sopra note scissive, l'accompagnano, non se con quale intendimento del maestro. Dopo una specie di recitativo obbligato si giunge alla cavatina, « Coraggio ec. ». La quale è nello stile Verdiano, ed oltre a raccomandare il Macbeth e l'Attila, richiama alla mente ancora Opere altre. Cò non costante, questa riesce di un bell'effetto per color che senza quella stile aspettava, ed energicamente perseguito dal Verdi colla sua prima maniera. Dacchè i versi sono troppi, ha deviato il maestro, dopo alcune battute inconcludenti, raccomandare un altro motivo « Andar ec », che pure si lega con il rimanente, e che è, come vuol dirsi, sopra, cioè con linee di cinque battute. Dopo un coro, in uno dei soliti ritmi vagheggiati dal Verdi, è ripetuta la prima frase della cavatina all'unisono con tutto il coro, producendosi uno di quei tanti verbosissimi effetti, ma che pure reggono sempre anche contro il buon

sono, come in queste cose, in cui Portoghesi e Spagnuoli dovrebbero contare diversamente. Questa esultanza, così esemplare, s'addice a donne di carattere forte, indomito, irascibile: ora, il rimanente dell'Opera non conferma quest'ipotesi che, per questo pezzo, abbiamo portata sul personaggio di Giovanna. Per le qual cose tale esultanza è contraria all'indole del personaggio predetto. Potrà esserci badano a proporzionare l'espressione della melodia al carattere del personaggio cui si dedica. E pure questa proporzione, non solo è ricercata dalla buona filosofia, ma anche per la maggiore efficacia della musica drammatica. Che si direbbe dell'autore di un dramma, che non sostenesse uguale il carattere d'un suo personaggio? Le stesse due voci del maestro Verdi come il Ruggia dipinge vividamente il carattere di Otello. Così nell'amore, come nella gelosia, nell'ira, nella vendetta, tu riconosci sempre lo stesso Otello. Il quale non può essere come Romeo, nè questa voce può inferarsi come quella. La musica ha le sue misure come la poesia, bisogna adoperarle opportunamente. In queste misure, bene e male intese, deriva talvolta quella soddisfazione e quel malcontento dello spettatore, che non sa egli pure definire.

Il quartetto, che segue, per la maggior parte senza accompagnamento, è un pezzo di studio, che trova mal collocato in quest'Opera. Si direbbe che il Verdi abbia voluto in questo spiritoso mettere ogni genere di musica, per far varietà: ma che vale questa se non si aggruppi in un unico concetto che l'abbracci?

Il duetto tra tenore e baritone comincia con un per-

dante, che, per la parte strumentale, va posto tra i parlanti di ripieno. Il contabile grandioso è bello assai, ma non secondo alle parole « di gioia ardore », le quali richiederebbero una musica impetuosa, ed un ritmo più animato. Questo motivo, per la sua complessa, è al tutto contro lo stile francese. Intanto che il tenore eseguisce questo contabile, il baritone canta una parte, che, se non avesse intervalli tanto lunghi, non disdirebbe alle parole. Quando il tenore ripete lo stesso contabile, il baritone varia il suo primo motivo, e ne prende un altro, che a sua parte disturba il canto del tenore. L'allegro è principio del baritone con un periodo energico, e leggiato economicamente. Il motivo, che ha poi il tenore, è volgare: il suo accompagnamento sincopato è dei meno adoperati dagli Italiani.

L'atto 2°, dopo un breve preludio, si apre coll'aria del basso profondo Pina. Il largo è assai affettuoso, e senza bass nulla le parole allo stesso. Vi sfacciate bella varietà, ed adeguata opportunamente. Nell'accompagnamento c'è molto notata ricchezza, e varietà. La cobolita parte non corrisponde troppo al largo, ed oltre di ciò non ha il pregio della novità, essendo una scritta insistente, per la forma, dell'aria nel secondo atto del *Traviata*.

Il duetto tra Giovanni ed Enrico è forse il miglior pezzo dell'Opera. Il contabile con passione del tenore è molto affettuoso, e senza singolarità. L'archesfite] è poi la parte culminante del duetto. Un motivo accompagnamento, ove ha parte il basso con note verso il grave, s'unisce alle parole « Presso alla tomba m. ». Il primo

periodo porta un canto poco chiaro; ma di quale condano con garbo al secondo periodo. In delle poche cifre α , di una melodia quasi assai il tenore seguita altro periodo, con accompagnamento simile al predetto mento: e le parti poi s'intercedono in un duetto, ove s'incontra un passo dolcissimo e che scorre proprio costante che sia parassimo, specialmente dal tenore. Segue subito un canto declamato, e meglio recitativo di β battuto; e con una comune enfaticissima si chiude questo duetto, che può chiamarsi un giupello. La sua forma è peregrina. Pare, a ragione delle sue piccole proporzioni, così passo non figura bene in un'Opera colossale come questa. Il maestro due premettere che i singoli pezzi, in specie quelli che appartengono alle scene più importanti, scriba una certa proporzionata misura nel tutto. È tale misura che misura principalmente in questo spartito. La quale non è meno importante di quella usata di sopra, relativa all'espressione delle passioni, recando il carattere e l'indole del personaggio.

La *Parasella* è caratteristica; ma suando là ove ha luogo il rapimento delle donne.

Nel *finale 2°*, il coro e il rasoio mi copri ec. e porta uno dei soliti versi Verdiani a scatto. Essendo troppo le distanze tra uno stato e l'altro, mostra evidentemente essere stato scritto per cantarsi poi insieme alla barcarola che segue. Quando si ripete altra volta questo coro, tra dei personaggi presenti volano il ritmo del coro tra uno stato e l'altro ed è in tal forma che questo pezzo si unisce poi alla barcarola. Questa barcarola comincia con un motivo conosciuto, e non tutto del Verdi. I due

così una buona-troppo del ricercato, e non producono un grandissimo effetto. Queste combinazioni, ora non sorgono spontanee, producono l'effetto opposto a quello cercato. Il esame esuber, prima esagerati separatamente, non è procedimento nuovo; ma non lo credo, in generale, molto utile all'effetto drammatico. Nel *Paolo e Virginia* del Gailism, al principio scatta, Paolo prega Virginia che gli canti la canzonetta *La fionchia francese*; dopo la quale, Paolo ne canta un'altra, *Se guardo il tuo volto*. Ancheus poi si pregano scambievolmente di ripetere la propria canzone; ma non volendo nessuno di loro esser primo a cantare, la cantano insieme. Nella *Lolinda* del Cherubini s'incontra cosa simile. Verbel canta una Polacca, e Fiorindi ha poi un altro motivo, che ripete in un'aria sulla predetta Polacca. Anche il grido *Assisi* opera sincretizzato nel finale 1.^o della *Donna del Lago*; ora si ode da prima un coro di Bardì, che poi s'innesta sopra una marcia guerriera. A noi pare che con più effetto drammatico sia riuscito in simile circostanza il Meyerbeer, nel 3.^o atto degli *Ebrei*, quando le fiamme si uniscono al ruggine.

Un preludio di poche battute apre il terzo atto.

L'aria di Vasquezello comincia nella stessa un pezzo della cinghiera degli *Ebrei* del Meyerbeer. Peraltro questa è ben condotta, ed è la sola che possa dirsi, fino ad un certo punto, di gusto francese, per non essere perniciata all'italiana. Ma essa dilata di quelle varietà di ritmo, per le quali solo si rendono accettabili i pezzi di una certa lunghezza: e quindi riesce alquanto monotona.

Il duetto tra Vasquezello ed Enrico è creato sul mo-

fin che domina nelle sinfonie. Lo canta prima due volte il baritone; di poi tutti entrano a insieme, poco concitato; e, dopo che il baritone, costretto dal timore, ha cantato un adagio, si perviene ad un recitativo obbligato, che conduce, con movimento più agitato, alla ripresa del motivo della sinfonia. Il quel motivo adesso è cantato dal tenore accompagnato dal baritone. La forma di questo duetto, senza essere splendida, nè ricca, non è comune, perchè poche volte è stato adoperato, come quivi, per esaltar la stessa melodia dell'adagio e dell'andante.

Il balletto delle quattro stagioni non spicca gran fatto per la musica.

Il coro « O splendido frate » è una delle tante relazioni di molti altri cori della stessa Firdi. È trasmessa da un parlante, che ha nell'istruccionatura un andamento analogo a quella che prevale nella scena che dà principio al finale del 2.^o atto nella Traviata. Questa andatura, che pare sia molto vagheggiata dal Verdi, seguita ancora dopo il coro, non poco deturba degli editori, essendo anche priva di qualunque espressione.

Il finale 1.^o è lavorato sopra una bella frase larga, Mercidiana, che si ripete all'unisono con molto effetto. Non pensato è il passaggio alla quinta, quando è ripreso il motivo da Vasco e da D. Diego. Bellissimo è ancora la parte instrumentale di questa parte, che varia ricominciando agitata che si ripete il motivo. Il Verdi ha mostrato un gran valore in questa occasione. La terza volta che si riprende a grand'urto il motivo, produce bellissimo effetto; ma di sonarità solenne. La parte drammatica è posta da banda. Ora lo stesso, che mentre non debbon

rilasciare quelle spese di affetto, non vuole esse accogliere come fine della musica. Considero altresì, che questo bel pezzo non s'accorda molto cogli altri pezzi di quest'Opera medesima: onde che contribuiren, per la sua parte, a togliere quella uguaglianza di concetto musicale, e di stile, che forma la vera bellezza di un'Opera. L'instrumentazione in quel pezzo è molto ricercata: risulta di varie maniere di arpeggi, di gruppi di note sentimente co., che fanno principalmente gli strumenti a corda, con andamenti di semicrona, i quali, in taluni punti, contrastano con altri andamenti di ritmi diverso; donde l'accompagnamento acquista una certa agitazione e ingovernata, che ben si contrappone col procedimento tranquillo, grave e lento del canto.

L'atto quarto principia pure con un preludio, e di poi ha luogo l'aria di Enrico, nella quale troppo uniforme è l'andante « Giove di piante co. ». Le armonie della prima frase son troppo ricercate, e non naturali. Le prime tre battute portano tre accordi perfetti di sequenza, e violano il che non produce troppo bel suono. Egl'è il vero che il Palestrina, nelle prime battute del suo *Stabat*, opera quasi ugualmente; ma egli volle forse rappresentare, in certa guisa, il dolore Accke nel petto del Ferdi la parola indiana *pianto e dolore*; ma è dolore che non esce dell'ordinario. In questa prima frase abbiamo moltem esempio di quella spesa di melodia senza significato, e quasi senza, prova che sia dell'armonia.

Segue il duetto tra Enrico e Giovanna, che è certamente uno dei pregevoli pezzi di quest'Opera. Vi è un parlante, in principio, che può allegarsi tra i melodici,

e che ricomincia il motivo della cisterna dell'Oberea, altra volta già notata. L'andante di Giovanna « Maria! addi parli a un curi » è molto affettuoso. Il passaggio dal tono di sol minore al maggiore, cadendo subito nell'accordo della 4^a, ha una qualche singolarità. L'« *Adieu* » è di dolce raggio e è un pensiero delicato, e appartiene, per l'effetto, alla famiglia dei duetti a mezzo voce, che abbiamo conosciuto a notare nel *Due Foscari*, e che incontreremo ovunque nel *Rigoletto*, nel primo duo tra il soprano e baritone; al quale s'avvicina ancora perché, nella terza replica del motivo, il soprano eseguisce certi ornamenti, che per verità non trova in questo duo più opportuni che in quello.

Il quartetto, che vien dopo, ha delle parti buone, ma nell'insieme è sconnesso, e non può dilettare. Bianca è una ballata seguita 2, la quale non mi pare voglia altro manifestar, che un capriccio del maestro. Io non sono contrario al tempo 2, ma avviso che, sebbene abbia qualche ragione di essere, deve prolungarsi in modo da loro ben discernere quella successione, nella quale s'alternano il tempo ternario con il binario. L'Adolfus, nella sua *Opere Arianna*, come narra il *Laberde*, narra l'aria « *Se la serie mi continua* » a due tempi irregolari, cioè a 3 tempi. Benedetto Marcello avea fatto la stessa prima di lui.

Il *De profunda* è una pallida imitazione del *Maestro del Tesoro*.

Il motivo della stretta del quartetto è consolatorio, e nello stile Domizettiano. La novità, che solo vi s'incontra, consiste nell'aver fatto cantare quel motivo prima al-

l'acclamazione da molti, e poi ripetuta soltanto da Enrico e Giovanna, accompagnata da Vassomacchio e da Fazio. Procediamo questa volta contro ciò che si costuma ordinariamente; perchè il grande unisono si pone quasi sempre da ultimo.

Il quinto atto comincia con un coro parte di dentro, e parte sulla scena: è di poco esteso, e composta sopra un motivo da ballo non troppo nuovo.

Il *duetto* è un grandioso pensiero musicale, sebbene la melodia sia creata con la nota che forma un accordo di 1.^a 3.^a 5.^a 7.^a e 9.^a, e perciò non troppo credibile. Quanto al ritmo, ci rammenta eloquentemente quella cadenza sinfonica che è nel *duetto* della *Juive* di Halévy.

La melodia del *tenore* è un canto assai dolce: ma ricorre in qualche punto. Il suo carattere è quello di una canzonetta per camera. Onde che questo pezzo, come altri notati ancora, si oppone ancora a quella uguaglianza di stile che si vorrebbe conservata in un'Opera, affinché potesse fare impressione durabile nell'animo dell'ascoltante.

Nel *duetto* che segue è notabile il luogo per bella fattura. La stretta, sebbene non nuova per il canto, rende bene il pensiero del poeta, ma è troppo prolungata: e ciò deriva dal libretto francese, come tutte le altre lungaggini, che s'incontrano in quest'Opera.

La scena finale non presenta nulla che richiami l'attenzione nostra.

Eccoci quindi al termine della nostra corsa lungo l'Opera *Giovanna di Guzman*. Che abbiamo raccolto? 1.^o Che il Verdi non ha scritto musica, per la forma, adatta al libretto francese. 2.^o Che da noi sono nate le lungaggini

dell'Opera, 3.^a Che i migliori pezzi sono quelli ne quali ha mantenuto l'antica forma. 4.^a Che non abbondano le novità. 5.^a Che scrivendo con facilità non era possibile comporre una musica omogenea, uguale, che avesse un color locale. 6.^a Che la dottrina musicale non manca. 7.^a Che il Verdi non mostra con quest'Opera esuberanza di fantasia; facendo abbiamo sempre a sperar bene da lui.

Per la predetta osservazione non è possibile stabilire a quale maniera quest'Opera si avvicini il più, dopochè non solamente si trovano quei de' pezzi appartenenti a tutta e tre le maniere fin qui accennate; ma altri pezzi, e non pochi, si accostano allo stile d' altri maestri. Né meno, in tanta varietà, risulta, nel corso dell'Opera, un qualche carattere, che signoreggiando gli altri ci guidi a stabilire una nuova maniera: anzi, il fatto, in questa composizione, distrugge o soffoca il vario carattere delle parti. L' instrumentatione però procede con certa uguaglianza, e pochezza, facendo signoreggiare gli strumenti a corda, e giovandosi sovente di quelli a legno per la legatura.

Quest'Opera ha anche il massimo difetto della lunghezza. Gli Italiani d'oggi non possono adoperare la loro attenzione tante ore in uno spettacolo: i Francesi hanno questa facilità. Un tempo era diversamente, ed il Basendot, nella sua Storia della musica, ci apprende che le Opere dei Francesi erano una volta assai corte, laddove quelle degli Italiani duravano le cinque e sei ore.

Io però non d' avviso che l'Opera in musica, come anche qualunque altra composizione, la quale non compari infinitamente, debba essere non troppo lunga. Se

questo spettacolo vuol divenire un refrigerio alle fatiche del giorno, non ha da richiedere nessun fatica dell'ascoltatore. In Italia è il costume delle conversazioni un'orchestra, che andrebbe perdendosi, ove l'Opera fosse più continuamente importante di quello che non sia per l'ordinario: ed occorrerebbe come alle rappresentazioni delle commedie e delle tragedie, in quali vengono ascoltate con molta maggiore attenzione le udienze le Opere saranno per lo più divise in due atti d'una lunghezza uniforme; e spero essere stato buon consiglio, per non affaticare l'attenzione degli uditori, tanto più necessaria quanto più progredisce fra noi la musica drammatica, di aver portato gli atti a tre, e aggiungerne a quattro.

CAPITOLO DECIMONONO.

FINIRE BOCCACCIO.

Fai contento di leggere non meno di sei volte attentamente questo libretto del *Pisto* per capirlo, e credere di capire, qualche cosa. Ma sfiorerò di ridarve ad argomento particolarizzato questo istrutto pasticcio melodrammatico, su cui sono fondate tante speranze del mioiro.

Questo libretto è diviso in un prologo, e tre atti. Tra il prologo ed il primo atto passano alcuni lustri. L'azione è in Genova e sue vicinanze, nella prima metà del secolo XIV.

PROLOGO. SCENA I. Una piazza di Genova. *Pisto*, e *Paolo*, il primo filiare d'oro genovese, ed il secondo popolano, parlano insieme. *Paolo* promette oro e potenza a *Pisto*, se vuole succedere la nomina di tiranno, coronato al servizio della Repubblica, e priore *Alto*.

SCENA II. *Paolo*, solo, arruolato contro i *patrioti*.

SCENA III. S'arriva Simone Boccanegra fratello di Paolo. Paolo gli dice che ha tutto disposto per farlo nominare Doge. Simone non vorrebbe, ma poi acconsente nella speranza di poter avere per moglie Maria, che è tenuta prigioniera nel palazzo de' Fieschi. Il lettore del *Dracma* è obbligato a sapere che Simone la corrispose in amore da Maria figlia di Jacopo Fiesco, che n' ebbe una figlia, e che il Fiesco non volle mai riconoscere questa unione.

SCENA IV. Sono in scena Pietro, Paolo, artigiani, e popolo. Fanno d'accordo di eleggere Simone Boccanegra. (partono tutti).

SCENA V. Fiesco esce del palazzo accorrendo in aiuto della legge (III). Egli si lamenta per la morte di sua figlia Maria. Le danno in tutto a i domestici ancora di casa, attendevano la scena, e spariscono.

SCENA VI. Simone s'arriva in Fiesco, e gli chiede perdono; ma questi gliel nega. Simone insiste, e Fiesco ad un patto solo l'accorderebbe, cioè che gli desse l'innocente accusato che nasce d'impuro amore. Ma Simone non può, perchè l'ha smarrito, e da molto tempo invano lo cerca. Fiesco allora s'affrettava senza volerlo perdonare. Simone entra nel palazzo de' Fieschi, e non vi trova che la sua Maria estinta. Egli ritorna in scena atterrito.

SCENA VII. Il popolo ascolta Doge Simone.

ATTO II. SCENA I. Palazzo de' Grimaldi fuori di Genova. Maria Boccanegra, figlia di Simone, sotto il nome di Amelia, è morta, ed attende il suo amante.

SCENA II. Giampa Gabriele Adorno, gentiluomo Genovese. Si esprime il viceressente amore.

SCENA III. Si viene ad avvisare che il Doge, reduce dalle caccia, brama visitare quel palazzo.

SCENA IV. Anselmo dice a Gabriele, che il Doge viene a chiedere la dote di lei per un suo favorito; e prega quindi Gabriele di sollecitare il matrimonio.

SCENA V. Gabriele nell'uscire s'incontra con Iscupo Fiesco, che avea preso il nome di Andrea, e gli chiede la mano di Anselma. Andrea gli risponde che ella è un'orlana raccolta, cui dette il falso nome de' Grimaldi, per impedire il nuovo Doge d'impadronirsi delle ricchezze de' fieschisti. Gabriele, innamorato, insiste sulla domanda, ed Andrea acconsente. [*escono*].

SCENA VI. Entra il Doge con seguito *ec.*

SCENA VII. Rientra il Doge con Anselma. Simone scappato in Anselma la sua figlia, che credette aver perduta.

SCENA VIII. Simone dice a Paolo, suo favorito, innamorato di Anselma, che risconti e castei.

SCENA IX. Paolo irritato dice a Pietro, altro favorito del Doge, che vuol rapire Anselma.

SCENA X. Vista piazza di Genova. Di fronte, il porto, con tegoli piovanti. Si distingue l'antiverruccio dell'incoronazione di Simone.

SCENA XI. S'ode ad un tratto grida di trucidamento. Entra Gabriele col paguolo nudato e va contro Simone, da lui creduto autore del rapimento di Anselma.

SCENA XII. Arriva Anselma, che è ripiatta a liberarsi, e dice che il Doge è innocente. Tutti gridano insieme nel capo del traditore.

ATTO III. SCENA I. Palazzo ducale in Genova. Paolo dice a Pietro di fare entrare i due prigionieri.

SCENA II. Esce un coro che annuncia il matrimonio di Anella con Gabriele. Fuori di Paolo. Questi apre una porta, ed introduce Fiesco, qui dice esser Simone avvelenato.

SCENA III. Fiesco inorridito a tanto delitto, e dice che al sospetto di tanta infamia saprà sottrarsi colla morte. Si ritira.

SCENA IV. Entra il Doge con Piero. Quegli comincia a sentir l'effetto del veleno.

SCENA V. Fiesco s'avvanza verso il Doge rimasto solo, e si fa riconoscere da lui il Doge rammenta che Fiesco un tempo gli offrì il perdono, se gli avesse concessa Portinella che come perduta egli piangeva: e ora gli dice che quell'Annetta vive sotto il nome di Anella Grimaldi. Fiesco rimane meravigliato, piange, e gli svela che un traditore lo ha avvelenato.

SCENA ULTIMA. Arrivano Maria, Gabriele, ed il Doge presenta Fiesco a Maria, come padre della madre di lei. Il Doge benedice Maria e Gabriele, e poi muore. Gabriele Adorno è proclamato Doge.

Non so quanto il lettore abbia capito da questa argomentazione particolarizante, ma posso assicurare, che avrebbe capito meno leggendo il libretto del *Pisano*.

Nella dirò della storia, comincio da non meno altera che storiata, imperocchè, a mio avviso, non s'impara la storia nei libretti. Predicherò le buone storie che al *Pisano*; ma a condizione che mi crei una storia, o una favola se volete, ora posso trovarvi qualche cosa che meriti la nostra attenzione.

I caratteri dei personaggi sono incerti. Inchi, spesso

giur, il servititore della musica presente. È noto che il Wagner vorrebbe, per quanto è possibile, rendere la musica un linguaggio determinato e quasi l'ombra della poesia.

Il sistema del Wagner irrita, e trova tuttavia molti contraddittori in Germania, benché pare, il quale non sembra, così come l'Italia, affoga della struttura armonica, né così sollecita per la melodia semplice. Il Tannhäuser del Wagner si eseguisce in Germania; ma non attiraolla, che per la novità del tentativo; né impedisce lo studio, che quando incontra qualche melodia, e cantabile, e piena concettuale; come la quella, come cantabile al sistema, per vi si trovano, quantunque in tenue dose. Se dunque la Germania non vuole questa riforma, l'Italia, e più forte ragione, deve averla in orrore. Accorderò come possibile, che la riforma Wagneriana rappresenti la musica dell'avvenire; ma nego assolutamente che sia la musica del presente. E se l'avviarte che debba esser più tenera di rendersi più salda, ella è senza dubbio la musica, almeno la teatrale.

Nella musica del Simone Boncompagni non trovasi certamente abbondanza di bel canto: e quel poco in cui si abbattano, si appartiene come una parte accidentale e momentanea, la quale, per le angustie dell'edilizio, riesce spesso non discusso. Non pertanto il canto di quest'Opera ha, in generale, il merito di non essere esagerato per quell'impeto proprio del genio Verdi: quindi si avvicina alla tanta misura la quale, per questo rispetto, segna un progresso notevole. L'istrumentazione non presenta tanta industria, quanto ricercan-

sa nelle armonie, nell'uso dei pedali, ed in certe armonizzazioni, in modo che al canto tocca sovente la parte di minor momento. I recitativi, così abbondanti in quest'Opera, risultano poco; i motivi de' parlanti sono spesso senza relazione colle parole.

Il preludio incomincia accennando, mediante accordi staccati, l'idea al Daga dell'atto primo: molto anni uccidete, e che rimembra un'antica e volgare cadenza di molti canti da chiesa: e tuttavia il Verdi gli dette molto peso, perchè ne fece una delle parti dominanti nell'Opera, e quella che accompagna, quasiombra, la persona del Daga. Si odono poi alcuni accordi di 7.^a diminuita risolventi in 4.^a e 6.^a, che servono al coro interno, nella 1.^a scena del Prologo, per esclamare « *È morto, è morto* ». Comparendo tutto il motivo dell'allegra del duetto il Daga e la figlia della scena settima dell'atto primo. Questo motivo riceve una certa importanza, perchè lo si ripete dall'orchestra anche durante il sogno del Daga, nella scena ottava dell'atto secondo. E questo ancora un altro punto nuovo, anzi di ritmo non solo vecchio, ma romano: è quel ritmo su cui il Bellini scrisse « *Suoni la tromba marziale* ». Segue il motivo del coro interno « *Alfame* » del finale secondo: pendono, ancor questa, comune, anzi volgare. Riprendendosi poi una frase di 4. battute del duetto tra il Daga e Fioco della scena quinta del terzo atto, con breve cadenza ha fine il Prologo.

Le tre scene di recitativo, con cui s'apre l'Opera, non sono riguardabili come dovrebbero essere quando s'invoca solennemente l'attenzione del pubblico. Il Verdi ha, in generale, così trascurato i recitativi nella sua Opera, e

puoi nel recitativo è più facile al maestro di far valere il suo ingegno nell'espressione musicale, una esecutore legato dell'obbligo di certo dominio, ed altre regolarità il recitativo è la vera sorgente dell'Opera. Egli fu in Firenze che vider la prima volta creata, verso la fine del 16° secolo; Francesco Gabbini, padre del celebre Gabbini, fu il primo a scrivere, in modo espressivo, ed una voce sola, musicando quei versi di Dante che riguardano il conte Ugolino. Gabbini Cacciari ne imitò l'esempio: e così fecero Jacopo Peri ed altri. Il successo di questo monodico fece nascere il pensiero ad una dotta ed illustre brigata, che raccoglievano in casa di Jacopo Corsi, da parte la musica un dramma intero in stile recitativo. Ottavio Rinuccini fu il poeta, il Peri ed il Cacciari i musicisti. In questo modo fu data la prima Opera in musica, o meglio il primo tentativo di Opera.

Il recitativo andò a poco a poco perfezionandosi. Il Finzi lo portò a gran miglioramento, specializzato in gran parte dell'ultimo atto della sua *Dafne*; tanto che, dice l'Algherotti: «il da credere che se ne avrebbe compiaciuto lo stesso Virgilio, tanto è armonico, e terribile». Il celebre Tartini racconta che nel 1714 udì al teatro d'Ancona «una raga di recitativo non accompagnata da altri strumenti che dal basso; per cui, tanto se noi professori quanto negli ascoltanti, si destava una tale e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente restituzione di coloro che si facevano in disubbidienza di noi... Tredici volte si recitò il dramma, e sempre negli Teatini stanco universalmente». Si legge nell'*History of Music* del Burney, come un caso singolari-

nario, la replica, in tutte le scene, di un recitativo nell'Artista del Jonello, cantata dal Sireghel, Giacobbe Marcello, il Porpora, il Pergolesi, ed altri si segnalavano con il recitativo. Ma chi lo portò quasi a perfezione fu il celebre Gluck.

Si distinguono due specie di recitativo; ciò sono il recitativo semplice, ove tutta l'espressione è nella parte cantante, ed il recitativo obbligato, nel quale vedesi acquistare importanza anche l'orchestra. Nel recitativo semplice ora la musica s'ingegna di esprimere gli affetti contenuti nella poesia, ora si limita a recitare le parole con note senza darvi altro pensiero. Nelle Opere buffe specialmente s'incontra quest'ultima cosa, ove la sottoporsi la semplice recitazione parlata, come nelle Opere comiche francesi. Il recitativo obbligato è talvolta così metodicamente ornato dall'orchestra, che s'avvicina quasi ad un parlante. Un modo che può costruirsi una specie di catena fra i varj ordini de' nostri vocali, passando successivamente il recitativo semplice, l'obbligato, il parlante armonico, il melodico, o finalmente l'aria.

Tornando ai predetti recitatori del Ford, noteremo uno dei passi più curati del nostro maestro, e che ritiene spesso tanto fuoco di luogo. Dico di quel passo di recitativo, fermato colla stessa nota, intorno che esulta l'armonia, e si muove il basso, come fosse un pedale il quale non può altro significar che l'immobilità, la gravità, e simili cose, ma non vero affetto. Le parole di Paolo e il padre, che da' nostri mari cocchiano l'aggravamento, e al figlio orologio ec. e portano sì de di sequita. Il Gluck, molto avanzando, nell'Alceste adopere affetto spe-

che di parole cantate nel coro de' Santi infernali, ove dicono « *E così viene ec.* », con 38 re di seguito in G) battuta. Senonchè giacchè cotai pezzi, di una semplicità sublime, Vieni adoperato lo stesso modo del Mozart, facendo parire la statura del commendatore, nel Don Giovanni; e di Strauss, nel 1.^o atto del suo *Metz*, quando si ode di sotto la voce misteriosa, lo reputa errore l'usare similata, lì dove il recitativo esprime affetti comuni. Che il recitativo anche oggi abbia efficacia, ne fa buon testimone la scena sesta dell'atto 3.^o della *Traviata*, che in massima parte è un recitativo obbligato. Gli Italiani hanno il debito di mantenersi in onore il recitativo, se non fanno altro perchè hanno la lingua la più musicale del mondo. Fricordi bell'effetto, e quasi inferno, è il pezzo che segue tra Paolo ed il coro. L'adagio « *L'air, mon coeur redout* » è un sospiro di frasi con poco ritmo; il canto si svolge sopra una stessa nota, specie di parola di cui fu molto vago il Verdi in tutta quest'Opera. Si trova in questa parte una qualche varietà d'arrangiamento, che sta alla cura del maestro; ma che non serve gran fatto all'espressione.

La romanza di Fiesco « *Il lacrimato spirito* » comincia in minore con ritmo assai adoperato, e dopo 8 battute, il cantabile è interrotto dalla grida inferna di « *È morto, è morto* »; quindi passa in maggiore con un altro pensiero musicale, che, procedendo unito coi lamerti del coro inferno, finisce con un certo effetto per la sua semplicità. Fovena è la marcia lugubre che viene appresa.

Troviamo che il duetto tra il Doge e Fiesco presenta una insolita forma. Dopo un recitativo di poche battute,

s'entra in una specie di parlante mistico colle parole « *Qual cosa fate* »; quindi Simone, alla parola « *Sublimarsi a lei* » ha un vero cantabile che non dura più di 8 battute, per dar luogo ad un arioso, l'istrumentazione del quale porta delle ricchezze pregevolissime, ed alcuni passaggi meravigliosi: tutto ciò 22 battute. Dopo questo, Enrico ha un cantabile di 8 battute, che si perde in un recitativo obbligato di 12 battute. Simone trova poi nuovamente un cantabile, in un andante & di carattere pastorale, sulle parole « *Del mar al delo* », che non dura più di 16 battute: quindi dal tempo di 12^a si passa in un maggiore, ed il canto seguita per 8 battute, sempre con la stessa nota, sopra un accompagnamento semplicissimo accompa- gnamento, battute altre 8 battute, di non poco variate, ci riconducendo in 12^a, e con un misto di recitativo, di parlante, e di qualche canto di mezzo, dopo 18 battute, il pezzo ha fine. Non è a negarsi, che la forma di questo duetto sia nuova; ma non tutte le novità sono bellezze: e non saremo così teneri delle novità da non preferir il vocabolismo perchè più bello. Il Wagner avrebbe sotto- scritto questo pezzo; anzi è uno dei più perfetti modelli d'un duo secondo i segugi della maniera dell'ave-vere: ed è tanto dell'aver-essere, che appena lo stesso Wagner avrebbe mai lungi avanzarsi. Infatti, nella seconda scena del primo atto del *Tristano*, troviamo un duo di Venere con Tristano, che non solo questi perso- naggi cantano più volte insieme, ma ripetono ancora tre volte lo stesso motivo, il quale è assai lungo e svilup- pata.

Se la musica mirasse verso quel fine, con il Wagner

ed altri narratori scenderebbero di condotta, ed ora il Verdi, col prodotto due, pare abbia, per un poco, volute indifferenza, l'avvenire della nostra musica sarebbe un ritorno al recitativo, ed una solenne sconfitta al detto storico.

Ma questo falso indirizzo data alla musica, nasce dal non avere considerata sufficientemente quasi sieno le vere e principali attinenze della musica colla poesia.

Queste attinenze si possono distinguere in due gradi: in uno si pone il recitativo, nell'altro l'aria.

Il recitativo è qui preso non solo in senso più largo, ma in quel modo ampliato da significare quella espressione musicale, la quale segue fedelmente e servilmente, a passo a passo, le parole, e le frasi onde si compone la poesia. Esso non esclude anche quelle brevi melodie, che interrompono il declamato, e che poi rievocano senza cessarersi con altro. Il che s'incontra nel sopraccitato due tra *Simone e Fisco*. Il recitativo è il primo passo dell'arte musicale-drammatica.

L'aria è talta pure non in più esteso significato, cioè a comprendere i più colossali pezzi d'insieme. Coll'aria la musica ha conseguito una certa indipendenza, ed ha acquistate maggior dignità, creando una specie di quadri musicali, che hanno corpo da per sé, anche senza la poesia. Questi quadri musicali sono pittura vaghe, ma non prive di efficacia nell'animo nostro. La poesia che vi si associa non è come la interpretazione; per cui viene e particolarizzarsi, e a determinarsi il significato universale dei detti quadri musicali. Per la qual cosa, in tal caso, la poesia sta alla musica come l'illustrazione all'ar-

gotica: la musica è una formula, che la poesia applica al caso speciale. Se analizzassimo senza le parole il finale 17° del Profeta del Meyerbeer, cominciando dalla marea. Questo pezzo, che è un chiaro esempio di pittura musicale, non può fare che non commuova, sebbene in modo indeterminato, l'uditore. Gli si aggiunga la poesia, ed allora l'uditore si renderà ragione della commozione avuta. Ora la poesia non accresce effluenza al pezzo perchè poesia, cioè per virtù della propria arte, ma sibbene come interpretazione di quella musica.

Per le cose dette s'intende perchè il musicista non domandi al poeta un lavoro perfetto per sé, ma piuttosto uno schietto; il quale, comechè riscoperto dalla cura che lo nasconde, non perde ne suoi romanzi e questa la sua specie.

Io tengo per fermo, che l'avvicinare della musica sia riposto nella maggior perfezione e ampliazione dei prodotti quadri musicali. Il genio si è arca per il futuro. Nella musica instrumentale questo modo di progresso è anche più spinto che nella vocale, e basti il confrontare una sinfonia del Beethoven con una di Mendelssohn. Quanto alla musica vocale presentemente si vede, che dopo avere i maestri dato l'usare, a poco a poco, alle arie, ai duetti, ai terzetti, valgono ricorre più sovente in un quadro musicale, onde venga l'invocazione dei finelli, attribuita al *Leprosario* verso le metà del secolo passato. Ora quelle arie, duetti ec. si paragonino con simili pezzi tra i migliori moderni, si vede essere in questi maggior senso, più unità, e migliore espressione. Presso gli antichi il discorso musicale s'inghiottiva, in generale, in molte digressioni, e

si componeva di troppo ripetitivi; laddove presso i migliori moderni, se il discorso musicale devia alquanto, lo fa per creare spunti, i quali meglio graditi rendono il discorso melodioso, lo afforzano, e lo ravvivano. Così il recitativo non perda il suo carattere per qualche tratto di cantilena che in esso si trovi, così l'aria non cessi di esser tale quando contenga qualche passo di recitativo.

Nel dramma musicale il recitativo è così necessario come l'aria; e via allungare del nostro determinano l'opportunità ed il luogo: ma non dee il compositore mai dimenticare che l'aria è di maggior dignità che il recitativo.

Schiarite queste cose, continueremo la nostra strada.

Il finale del Prologo, dopo un recitativo non corto, ha un adagio cantuoso, che serve alle acclamazioni del coro, e che, dopo la monotonia e la lusinga della musica precedente, è udito con piacere. Il motivo di questo adagio è una specie di quello che si apre le porte del coro « Alle gioie si torna che prepara io » nella *Paritta* del Donizetti. È l'alletta che produce in questo punto è una prova dell'influenza dei pezzi che precedono su quelli che seguono.

L'atto primo s'apre colla cantina di Amelia. È un adagio $\frac{1}{2}$, d'un canto poco espressivo, e che non ha di notevole se non un leggerissimo accompagnamento di strumenti ad arco, con accordi estesi, nechè oltrepassano la parte che canta. Dopo 18 battute si giunge ad un $\frac{3}{4}$ di 14 battute, che si lega poco coll'antecedente cantabile, e non prepara troppo bene il ritmo del melodismo, quando lo si ripete sopra diverso accompagnamento. Una piccola can-

nona incarna di Gabriele, nel tempo di mezzo, è l'incarnazione vera. La cabuletta della cavatina è piena di bene, e si condurre alla memoria il Verdi della sua Opera passata. Tanto meglio risulta, inquantochè è quasi un fiore di melodia nel deserto. Quel il Verdi si accorde del Wagner e di tutti i musicisti dell'eccezione, ed al suo allegro detta la forma vecchia sì, ma d'istinto più sicura, concorda un po' volgare. La misura di questa cabuletta è un passo comune di cadenza.

Nel duetto tra Gabriele e Amelia, il Verdi ha seguito la forma più antica. L'attenzione posta nel maestro sull'accoppiamento dell'andantino: « *Vieni a mirar la cerva* » gli fece dimenticare il canto, di modo che, durante le battute, Amelia canta sulle stesse note. Nel Fagot, ora sulla parola « *Primo alla tomba ch'aperti* » adottò le stesse note e canto, quantunque un tempo diversa, occupò almeno un solo verso, e non due come in questi pezzi. Due sopra com'è questi peccati cantabili vedono tutti con ruote, ed in quali casi speciali gloriose. Dopo alcune frasi assai mal costruite si arriva al periodo « *Sipera è sua presenza* », che nel corso del pezzo si ripete tre volte; periodo che presenta un bel canto; ma nelle ultime le battute di rinvio la cavatina di Adina nell'*Aïda d'amore*. L'allegro « *Si ti dall'ora al giubilo* » è scritto e musicato, e è risposta; sistema artificioso, anzi dei pezzi adattati nel comporre duetti. Si inserisce per esempio i duetti della *Sofista*, *Durante*, *Scarlatti*, *Perpetua* ecc. ecc. Questa modo non voglio certo biasciare; ma voglio dire a proposito, perchè non sempre, non nemmeno ricca gradiva, inquantochè impedi-

non di trasferire nelle musiche la potenza drammatica, a cagione delle brevità delle frasi, e della loro interruzione frequente.

Tornò al Verdi a tentare novità di forma nel duetto tra Fiesco e Gabriele. Un lungo recitativo prepara un esente momento, nel quale le capolinee un metro di 8 battute sulle parole « *Perché o perché?* », motivo anzi di serventente cantato prima da Gabriele sopra un pedale del tempo, e poi da Fiesco ripetuto una 4^a volta, ugualmente sopra un altro pedale del tempo. Dopo ciò, le parti procedono insieme per 24 battute, con una nel duetto discorrono un concetto musicale. Oltre di che, la situazione drammatica è di poco rilievo; e la musica non la migliora col ripetere le tante volte penosa voce che non sta il pensiero a soffrire: bastava al più una volta sola. E questo il peggio più scadente dell'Opera.

Una terza novità di forma incontriamo nel duo tra il Doge ed Anacleto. Il nuovo serve fino alla cabalatta, la quale seguita l'antico, anzi sostituisce costanza delle cabalatte, che ne' duetti si udivano, quasi fosse obbligo, tre volte. Per contrario, nella prima parte del duo, dopo un recitativo, viene un lungo parlante, che conduce al racconto « *Orfanella il sole uccide* » di carattere passionale, ma troppo lungo, e poco ben legata. Il Doge canta poi una frase di 8 battute poco considerata, e quindi anche le parti continuano insieme per 8 battute di una specie di condanna, che finisce con una comune gigantesca, e male condotta. Non si potrebbe una volta liberarsi dalle comuni? Non sono queste de' costruttivi? Sono forse necessarie? O che il cantante non ha altro

molto di mostrare la sua capote? Ci pensano i maestri, e danno la stessa a queste anti-artistiche canzoni. Nel tempo di mezzo, un parlante si conduce alla cabalretta « *Piglia a del mare pulito* » che è quel marito già menzionato nel Preludio.

Insomma sotto silenzio un duettino, tutto a parlante, tra Paolo e Pietro per giungere al coro festivo, il quale ha del briò, che forse più risulta dopo la tristezza che lo ha preceduto. La barcarola, che segue al coro festivo, è la meno bella che abbia scritta fin qui il Verdi; il quale nondimeno si servi della stessa melodia nel ballabile che viene subito dopo. L'aria « *Pier Simon* » già notammo nel Preludio.

Il terzetto non pare scritto dal Verdi; e nelle prime battute (cosa insadita!) loro ridere in Firenze il pubblico ed i cantanti modanesi, precisamente nell'adire la tante volte, a breve intervallo, ripetere da varie parti le parole « *Ella è sola* ». Il recitativo di Anacleto che viene appresso, è poco melodico; il suo accompagnamento vuole imitare, non tradurre, le parole; ma è lontano dalla dignità, e dal fine dell'arte musicale. La stretta poi è un intreccio di parti, che in voce dell'azione produce un vero caos. Una barcarola grafica assai quell'improvviso suono delle arpe, costruito per 16 battute, per accompagnare le parole giardiniere.

Nell'atto secondo entreranno subito all'aria di Gabriele. Ora pare si tratta una novità, cioè l'allegra prima dell'adagio. L'allegra « *Sento accanir nell'anima* » porta un accompagnamento a sincrone che va salendo e scendendo per semeltoni, non giuocando troppo al canto.

Il quale, dopo 18 battute, si scioglie quasi, e diventa un breve residuo obbligato. Il largo, che è l'ultima parte dell'aria, non offre cosa di notevole, che l'inconoscenza dello stesso ritmo della romanza del basso nel Prologo: del rimanente, procede con troppa uniformità.

Il duetto che segue tra Anzello e Gabriele si muove però in qualche parte delle forme consuete. L'andante è poco stiracchiato. L'espressione delle parole del tenore, « Dammi la vita, o il furore », mediante un andamento armonico discendente, è priva di quella spontaneità, senza cui ogni espressione manca del suo pregio vero. Nel più mosso non manca la passione, e ben inteso è quel passo quando Gabriele canta scendendo per semitoni « Se compie il fato egli morrà », cui bene si contrappone la parte che sussegue Anzello.

Nel tempo del Dage poco è l'effetto strumentale: è ragionato bensì ove s'ode ripetuta, sotto un accompagnamento autentico, il motivo dell'alligro del duo del Dage con Anzello del primo atto.

Il terzetto, che chiude l'atto, presenta qualche bella frase, specialmente quella di Gabriele « Dammi la morte, il cielo ». Termina il pezzo col coro interno « All'armi », durante il quale il Verdi fa sentire un recitativo ai tre personaggi che sono sulla scena: servilo pur questo, ma di quanto effetto?

Tacere dei cori che aprono il terzo atto, per arrivare d'un salto alla quinta scena, ove il Dage cerca refrigerio nella brezza marina. In questo pezzo ancora il Verdi abusò della musica imitativa, e per la brezza, e per il mare di cui volle imitare l'oscillazione imitativa

con questa, che accompagnandosi alle parole, le quali già esprimono la stessa cosa o meglio, rassomiglianza, come già dissi, e traduzioni; ed ufficio della musica non è certo quello di tradurre, non essendo questa lingua-gio particolare nè determinata.

Il duu del Doge con Fiasco ci offre nel largo, sulle parole « *Delle faci festanti al barbone* », un motivo, che la cantina è attenuata, punto spontaneo, nè esagerata. Segue un allegro, nè dilatabile nè tosto, sulle parole « *Come fondava ed.* ». Incontriamo poi, verso la fine, un seguito di 9' misuri, che continuano per molte battute, senza vera preparazione e risoluzione, con le quali si volle lenire il pianto ed il dolore. Il Verdi in questo pezzo ci porrà con accortezza della differenza di forza e di accento musicale tra le parti dissimanti. Finalmente si giunge al largo « *Fiasco perchè non parla* », nel quale si trova pianto, e non fredda continuazione di note: con tempo!

Il quartetto finale è il più bel pezzo dell'Opera. Il Verdi seppe benissimo vestire colla musica questa situazione drammatica, che è ancora la migliore di questo libretto, e la sala che quivi non cessi nel buon senso. Nella felicemente reagisce un dato diverso per le quattro parti, ed aprono identissimo; di bell' effetto è ancora l'azione, con Anselmi sulle parole « *Ah!... non morrai* » fa una scala ascendente, incalzata, e discendente, che s'adatta benissimo alla disperazione di chi piange. Una brusca interruzione in sul finire di questo pezzo caratterizzata, per due lungi ed un restato non certo, ne raffredda l'effetto. Questo pezzo ci porge esempio di una

di quei quadri musicali costituiti di sopra. Questo quadro non è vasto, ma tuttavia è assai vivace e bella pittura musicale, che, ora si dipinge dalle parole, non si scioglie per questo, ma dura tuttavia efficace ed espressivo, secondo che è possibile alla musica.

Quest' Opere dee considerarsi come un tentativo fatto dal Verdi per accostarsi alla musica germanica, ove la parte armonica domina la melodica. Non mancando al nostro maestro la cosa principale: un libretto adattato. È stata detta che « la musica aguzza i sensi che il poeta ha detto al cuore »; ora, se questa darsi son frugli, e non han forza, a che serve aguzzarli? Anzi, ove il libretto non porci al maestro la materia per musica drammatica e passionata, non resta che rendere le musiche delittuose almeno all'orecchio. Questa ancor non fece il Verdi: il quale pare in voce che a bella studio s'ingegnasse di creare melodie al tutto disarmoniche, male sviluppate, allegre ne' periodi, senza vigore alcuna, prive di corrispondenza fra loro, e che s'intendessero maliziose giozzate vicendevolmente.

Io non voglio già condannare la musica germanica, che anzi la videro molto volentieri più coltivata in Italia; ma non per questo vado volentieri che si pongano certe ricorrenze armoniche innanzi al canto espressivo e passionato.

Si parla pure la dottrina musicale sul teatro; si può anzi si dee farlo; ed il nostro Mendelssohn è principalmente propizio per questa lode; ma lo si parli come lo il Wagner, come lo il Liszt, ed altri, i quali se ne valgono, per così dire, come forza motrice, per ripe-

gore tratti e sollecitando l'arte nazionale verso il suo proprio fine.

Per questo intendimento io appreso il classicismo musicale, e loda quei pochissimi, che lo tengono in cuore in Italia, e che lo coltivano con amore. Tra i quali mi piace rammentare *F. Halévy*, *C. A. Gambini*, *G. Maghoni*, *F. Gargetti* (celebre caposcuola di Vienna), *S. Poppeardo*, e *E. Mura*. E se di altri tanto non intendo di menzionare il nome. Ora fanno in Italia più incoraggiati, e più pregiati gli studi dell'antico, non vedendosi ormai i maestri alla due estraneità, e di scrivere musica senza sostanza, e quasi lirica, e perduta in astrazione, specie d'indovinelli e sciocche massime.

CAPITOLO VENTESIMO.

A. B. C. D. E. F. G.

Quest'Opera non è altro che lo *Stiffelio* rispostato.

Le difficoltà apposte dalla censura, ed il poco buon viso fatto dal pubblico allo *Stiffelio*, furono cagione, che messero ugualmente il moestro a mutare l'argomento, ed insieme ad introdurre notabili cambiamenti nella musica.

L'argomento è stato variato in queste principali cose, che *Stiffelio* sacerdote è divenuto *Arnoldo* guerriero. Questo mutamento ha tolto alcune incongruenze che erano nel primo libretto; ma ne ha create della nuova. Il librettista non ha mutato che la veste del personaggio, il quale è rimasto identico. Ora è chiaro, che molte situazioni che s'addicevano ad un sacerdote disdicono, o almeno tornano strane, ad un guerriero. E così avviene nel finale del secondo atto, quando *Arnoldo* viene coronato da un intonacore sacro, e nel finale dell'Opera quando, così secco secco, perdona la moglie per quelle parole del Vagabondo,

isoleono l'adultera periscono, edite procuratore da un solitario compagno di lei. Ognun vede come quello che era naturale in un accordo che pendea, e che ha raccolto tutta la sua mente nel suo libro, diventa affascinato in un guerriero sia pur divento solitario; il che anzi presa il profondo dolore per l'oliva della moglie, e quindi rende più improbabile il perdono.

Quanto alle musiche alcune cose della *Saffida* vennero conservate nell'*Aroldo*, altre cambiate, ed aggiunte.

Si tolse il racconto di *Saffida*, il *sermone 1°* del primo atto, la preghiera ed il *finale* dell'atto terzo.

Venne cambiata il primo tempo e la cavalcata dell'aria del tenore, le ultime battute del *large*, e la cavalcata interna dell'aria del soprano.

Fu aggiunto tutto il quarto atto.

Tra queste modificazioni non caprei apprezzare il bando dato al primo sermone del primo atto della *Saffida*; mi reputo migliori le cavalcate cambiate alle arie del tenore e del soprano.

L'atto quarto poi, affatto nuovo, dedica al tutto, e troppo vastamente, alle stile generale dello spettacolo. In quest'atto ha il Ferdì seguita il tentativo della sua quiete monaca. Il coro d'introduzione si svolge da prima facendo udire, alternativamente da varie parti, alcune voci di mietitrici, cacciatori e pastori, senza però un senso musicale chiaro e sensibile. Dopo i tre cori cantano successivamente; ma senza distinzione conveniente; e finiscono cantando all'unisono le stesse melodie delle mietitrici. Il *Kaiser* fece un capoverso colla scena dei tre cori nel quarto atto del *Guglielmo Tell* — La preghiera generale è

troppo ricercata, specialmente col far ripetere dalle varie parti successivamente la stessa dei periodi. La harmonia col suo è una delle solito masochie unitarie. — Il *terzetto-quartetto* ultimo ha delle parti pregevoli. Qui comincia il *largo*, il Verdi si è modellato sui suoi migliori pezzi concertati drammatici, sebbene non riesce di grande effetto, stante la situazione non troppo bene scelta poeticamente.

L'*Ardele* venne cantata in Rimini la prima volta, nell'Agosto 1837. La presenza del maestro contribuì forse agli applausi che s'ebbe quivi, o nonrebbe più allora.

La breve un'Opera nuova del Verdi ha da essere cantata in Roma. E a sperare che il maestro o abbia perfezionato questa sua quarta maniera, o vi abbia rinunciato al tutto.

Quando è all'arte, se tempo, che se il Verdi, con questo suo quarto stile, si sforza a non sacrificare punto la melodia, ma, associandola meglio all'armonia, adattandola con più circospezione alla voce umana, facendo meglio suonare i varj strumenti dell'orchestra, lo rendesse più gradita ed espansiva, e che oltre a ciò potesse ogni suo studio ad ingrandire i quadri musicali, senza trascurare, non coltivando con cuore, il recitativo, egli avrebbe certamente degnamente l'opera sua.

È necessario che quei maestri, i quali per alquanto tempo si giovarono del popolare favore, non si piangano affettuosamente ai capricci del gusto corrente fino a rendersi affatto schiavi. E per questo rispetto è vivamente a lodarsi il Verdi, quando bello era in quello, se si allontana da quella che corre oggi il pubblico, più

condurre per altre il maestro fin dove soltanto è sperabile egli possa raccogliere allori immortali.

Oggi il Verdi, per la potenza ormai acquistata, può impunemente vanteggiare l'arte; a veder convinto che questo sia, perchè deve essere, il principale suo pensiero.

Fu un tempo che il Rusini poteva conseguire il nobile fine di educare il pubblico ad un bello più elevato di quello che ordinariamente si pregia. Il *Giuliano Tell* fu la prima Opera a questa intenzione creata dal Pesaresi... ma se non fosse stata l'ultima?



CONCLUSIONE.

L.

La ragione, nel muovere la nostra volontà, ci rammenta il fine dove nasce dove l'opera nostra; induce gli istinti e gli appetiti e le nascondono, come quelli che ci governano solamente mediante il piacere e il dolore che accompagna i sensi che adoperano. La nostra inclinazione per la gloria si congiunge ugualmente e colla ragione e coll'appetito. Coloro i quali altro non desiderano che di esagerare, colle loro fantasie, l'ammirazione degli uomini verso di noi, scambiando il fine col mezzo, e pongono la gloria tra gli appetiti. Il nostro Imperdi non considerò altrimenti la gloria, onde che egli, nel *Paradiso*, la raccomandò e all'ombra, che quando tu l'abbì tra le mani, non puoi né sentiria, né fermarla, che non si fugga. Ma la gloria non si restringe ad un vano giudizio dell'aver propria; essa è della ragione veduta come fine in quelle opere durabili per la verità, bontà

e bellezza loro, nelle quali solamente dobbiamo compierci.

I cultori delle arti belle sono in special modo stimolati dalla gloria, imperciocchè sanno che il vero bello non perisce giammai. La gloria deve avere dunque per vincente la perpetuità dell'opera. Ma nella musica è ella possibile questa perpetuità? La gloria di un musicista sarà essa un'ombra vana? E se l'arte musicale non sostituisce la gloria, potremmo noi reputarla arte degna di stare tra le altre che assumono il nome di belle?

Come, in vero, sul labbro di molti, che le musiche raccomandigli alla danza, la cui bellezza viene meno dopo al quanto tempo; andrebbe un maestro avrebbe soddisfatto al compito suo quando gli fosse riuscito mantenere alla sua musica, per un certo spazio, il favore delle udienze, senza darsi altro pensiero del dopo. Ma avvertiamo bene siffatto, che il paragone tra la bellezza della musica e quella della danza è interamente falso. Nella danza, nel fuggire degli anni, non è già la bellezza che perde la sua efficacia sull'animo degli spettatori; ma è invece il volto per quell'alternazione che il tempo ha indotta nelle fattezze; tanto che se tu conservi il ritratto della bella giovane, essa conserverà sempre la sua avvenenza, non ostante che le rughe abbiano reso schifo il volto dell'originale. Nella musica non occorre il medesimo, imperciocchè il tempo non la modifica nè l'altra parte, lasciando se in una vana mente l'efficacia, dobbiamo imputarla ad un intormentito nel gusto degli uditori. E detto dunque impropriamente che la musica invecchia, e che ciò dura più presto del gusto relativo.

Sia, se il gusto, che giudica delle bellezze nelle cose, si muta col tempo, potrebbe non potersi mai stabilire una bellezza nell'arte musicale, non tanto per l'impossibilità di fermarla, quanto di giudicarla. Sterminata e singolare sarebbe allora questa posizione dell'arte musicale. Ma così non è.

Il bello sensibile nelle opere d'arte non è che l'espressione d'un bello superiore, e ideale, di modo che le arti belle possono considerarsi come altrettanti linguaggi, che adopraan segni diversi per esprimere la medesima idea. Per la qual cosa, essendo la musica uno di linguaggi il più vago, il più indeterminato, il meno appariscente, il bello che l'appartiene dev'esser sempre più difficilmente riconoscibile. Non si confonda però il bello vero con il piacevole, il quale appartiene anche ai sensi non estetici come il gusto, l'odorato, il tatto. L'orecchio è bene spesso, anzi troppo spesso, adoperato per trasportare il solo piacevole, e da ciò nasce appunto la volubilità del gusto universale.

Per procedere con ordine intorno al giudizio che vogliamo portare sul valore del Verdi come artista, si conviene riguardare la musica: nel suo aspetto piacevole, ed in quello che attiene alla bellezza.

La melodia, considerata come solamente piacevole, è certo la parte meno vitale della musica, sebbene la sensibila la più importante. Le varie melodie insegnate, in certo modo, con la più gran facilità; ma, per fortuna, la natura dell'ingegno è tale che vi supplisce mediante una fecundità straordinaria il varietà delle melodie, in questa lotta tra l'immaginazione inecceffabile dei maestri e

la spietata falce del tempo, non è un difetto dell'arte musicale, ma anzi uno dei suoi pregi maggiori. Io l'ho, essendo l'impressione musicale d'indole vaga, migliaia di melodie sono abili ad esprimere una stessa cosa, onde il gusto desidera in noi della varietà. Quello che perisce nella melodia non è già la piccola parte espressiva che contiene, ma solamente ciò che accenna il senso. E la volubilità del gusto corrisponde, quasi per direzione, alla ricchezza dell'arte musicale, ed alla fecundità dell'ingegno. La musica, in affatto gusto, è un linguaggio in cui parole e segni si manifestano contemporaneamente. Maravigliosa cosa è a considerare come la musica, il cui soggetto è il tempo, è l'arte umana che produce le opere meno durabili. Ed una delle ragioni della volubilità del gusto musicale è appunto quest'essenza della musica, per cui ella abbisogna di un certo tempo per esplicarsi. Ora, la lunghezza del tempo essendo una delle condizioni della noia e della noia, il gusto, rispetto alla musica, più facilmente è tormentato da questa noia e saziato; e perchè la novità fa parer meno lungo il tempo, così nella musica più che altrove è desiderata.

Le melodie, per l'effluvio loro esistente, non possono adunque rappresentare il bello, che è di sua natura costante; ma solamente il piacevole passeggero; e per questo rispetto possono esse compararsi alle fattezze piacevoli d'una donna non bella. Le piacevolezze d'un volto nasce da certi atteggiamenti e caratteri, i quali ci riescono grati per una certa conformità col nostro modo di sentire, o anche perchè ci richiama alla memoria altro volto a noi caro. Certi atteggiamenti e caratteri, e

latenza che dir si voglia, sono per un verso sembianze di espressioni, e però senza causa reale, benchè questa ci venga suggerita per la forza dell'analogia ed in vero alcune sembianze veduteo atteggiato ordinariamente a sorriso, altre a collera, altre a disprezzo ec., senza che v'abbia ragione alcuna che le muova a ridere, ad adirarsi ec. La malinconia è capace pur essa di varii atteggiamenti, senza i quali non seria punto vaghetta. Cotali atteggiamenti sono di mille maniere, ed il gusto variabile nel diverso tempo ora sceglie con favore, ora respinge l'uno o l'altro di quelli. Sono alcuni atteggiamenti propri d'un tempo determinata, ed allora tutti i maestri vi si conformano; altri appartengono ad un solo maestro. Se io esserò: la musca senza del Cimaroni al *Sancti* v'incuterà un fare pensoso, sospirato, ed anche gaudio, come per esempio nel canto « *Se alla patria queir donna* » degli *Orsini* del Cimaroni. Fu questa un atteggiamento allato in molte voci, e corrispondente all'animo de' padri nostri. Considera adesso la musca del *Sancti*, e vi troverai per carattere speciale la giocondità, in quella del *Bolero* la malinconia, in quella del *Fiori* un modo impetuoso, e rustico. La voce d'un maestro dipende principalmente da ciò che l'atteggiamento della sua musca risponde al bisogno del gusto dominante. Se noti che nel succedersi di cotali atteggiamenti non si procede già per salti, imperocchè i loro gradi si trovano nelle transizioni precedenti. E per esempio, che non direbbe del genio Veronese il *Sancti* 2° nel canto *Stati del Roma*? Giova avvertire, che come il maestro acquista favore quando risponde al gusto de-

alimento, così, si direbbe un salto in linea e principio, infuso nel gusto medesimo affermandolo, e dandogli corpo, se prima non era che una tendenza, un desiderio. Ed è perciò che un maestro rende vie meno gradita, di mano in mano che allarga il cerchio del suo dominio, la musica de' maestri antecedenti.

Il Verdi ha certamente trovate nuove cose, e quali, informati dal carattere dell'animo suo, hanno per alquanto spinte forte le delizie degli ascoltanti. Questa novità non si dee però stimare assoluta, che una, era si esercitava a certa distanza di tempo, come osserviamo adesso le antiche truppe che ci sembrano tutte simili, si apparirebbe di ben poco momento.

Del rimanente nella melodia facilmente inducasi novità col più leggero mutamento: ed essa all'atto non fosse ben presto si mancherebbe la sorpresa. Alla varietà della melodia concorrono e la combinazione della nota, ed il loro diverso valore, ed il tempo, ed il movimento, ed il piano o forte, e gli accenti, e le tante specie di accordi, e la disposizione dei membri, delle frasi, dei periodi, delle pause ec. ec., senza che, dopo un certo tempo la melodia passata di moda ritorni passosa, o sembrar nuova con leggerissima variazione. Rispetto a certe somiglianze, e disomiglianze nelle melodie, accade talora come nelle figurette. Dove si suona, che, disegnate un ritratto il più simile all'originale, può non riuscire riconoscibile, e per contrario, una statura a guisa di caricatura essere a prima giunta riconosciuta da ognuno. Onde nasce ciò? Da quell'atteggiamento che specifica certa figura, il quale venne conservato nel secondo caso, e non nel primo. Così

avvenne alle melodie, che per leggerissime mutazioni son esse non riconoscibili, dove per altre più gravi non si guarda la somiglianza quando si conservi in qualche modo l'atteggiamento loro.

Il ritmo, la modulazione, e la forma sono le tre parti principali della melodia. Vedesi che ebbe in esse operato il Verdi di nuovo. Quanto al ritmo, seguitò la moderna scuola sensuale, trandone il maggior vantaggio possibile; e dappoi che una melodia prende aspetto nuovo col cambiare note allo stesso ritmo, il Verdi si giova di moltissimi ritmi vecchi, sostituiti d'altre note. Preferì i ritmi staccati, specialmente dopo la prima maniera. Le modulazioni adottate dal Verdi sono le consuete, se non che talvolta si mostra abbandonarle accostandosi al *Modus*. Ma la maggior novità, che un maestro di grande ingegno può introdurre nella musica, è nella forma. A prima aspetto parrebbe che la musica, appena perchè non ha modelli all'intorno da imitare, fosse libera sufficientemente da dar campo all'artista d'introdurre la più nuova e strana forma. Ma quando l'immaginativa e la fantasia del musicista non fossero, come quelle di altri artisti, frenate da ostacoli intrinseci, uno se incontrerebbero potenze negli ascoltanti. Appunto perchè la musica non s'indirizza all'intelletto con segni di precise valore, ha d'uopo di governarsi conforme alle leggi che regolano la memoria. Ora, la memoria si affievolisce facilmente, ed a bella prima non potrebbe ritenere un canto ove non venisse aiutato dalle somiglianze, analogie, simmetrie, ed altre regolarità, tanto più necessarie quanto l'espressione è meno chiara ed evidente, come accade anche rispetto all'architettura.

La melodia, allorchè si prolunga alquanto, non può venire abbracciata dal senso dell'udito aiutato della memoria, e non assume una forma, che per serie apparenze somigli un discorso musicale, discorso che non ha nulla d'intelligibile, ma che si riferisce soltanto al senso che lo deve percepire. Questo discorso risulta di frasi e periodi, e simmetrici, e analoghi, e di genio ec. Considerando la melodia nella sua estensione col senso, non possiamo concepire propriamente l'unità, la quale consiste nell'espressione, ma ciò che la supplisce, cioè il discorso di una parte sul tutto. È necessario però, cheervi un atteggiamento, una frase, o un periodo, o anche, irrompendo d'un lungo pezzo di musica, un discorso, che, come fosse il concetto principale, aggravi nella composizione. Questo concetto musicale può dominare in più modi, o perchè lo si circonda di frasi, periodi ec., che sono quasi la sua ombra per l'analogia ritmica, o melica; o lo si ripete dopo altre cantilene che lo lasciano desiderare, in guisa che ritorni gradita come antico amico; o, ovvero lo si rifaccia più volte sempre più ricamante ornato. Il primo modo è il meno importante, e conviene nei piccoli pezzi, come nell'aria, e cabalatti: il secondo modo richiede proporzioni più vaste, ed il Rossini sapeva valersene come nessun altro fece meglio; il terzo modo s'applica a quadri grandiosi, ed il Meyerbeer, che dilata tanto il campo della musicale rappresentazione, se ne giova mirabilmente. Il Perù nella forma non opera notevole novità, e s'attiene in generale ai modi consueti, se non che ebbe l'accorgimento di dare il fondo a tutte quelle melodie, che meritano il nome di piano-

no, i quali, adoperati dai maestri coll' intendimento di far meglio risaltare un dato concetto musicale, generano invece spesso fastidio, cui non vale a ripianare la ricomparsa di quel concetto, per il quale vengono menaginati. Il Verdi ha proclamato, per un certo aspetto, l'uguaglianza delle melodie: egli non volle che le une fossero da più e da meno delle altre, in tal modo, se ha ottenuto l'uguaglianza, ha fuggito in parte l'unità. La conclusione del Verdi è dunque per questo rispetto piuttosto negativa. Nel gran duo della *Traviata*, tra soprano e baritone al 2.^o atto, in trevi l'assegnazione di affetti distintos. Nel *Requiem* finale dell'*Ernani* incontri varj periodi musicali, che si succedono come tanti concetti principali, se non che hanno tra l'altro una frase, che si ripete, onde nasce un'ombra di unità. Un'ombra, dico, perchè non ovunque bastano le ripetizioni a rendere importante un concetto musicale; il che il Verdi può aver sperimentato nel finale secondo del *Don Foscari*, e nel finale secondo del *Traviata*. Il maestro deve allora sollecitare valore della ripetizione quando un concetto musicale è degno di dominare.

Il Verdi, quanto alla forma delle arie, cobollette e simili pezzi, ha seguitato ordinariamente il Donizetti ed il Bellini. Quanto a quella dei duetti si è modellato su quei più variati dei citati autori, non senza ritornare più volte all'antico sistema delle tre ripetizioni. Nei primi concerti a tre, quattro, e più voci ha introducedo maggior varietà che non facevano ordinariamente i suoi predecessori. E da osservarsi, che, laddove compariscono più personaggi animati da varj affetti, nasce la fantasia perocchè

impossibile, meglio si applica il sistema Verdiano, ed infatti il Verdi scrive dei pezzi d'insieme che sono pagine bellissime per drammatiche verità. Per altro la forma non conglia sempre ad arbitrio del maestro, il quale è talora obbligato ad accettare quelle altre, e a conservarle lungamente, solo perché soddisfano sempre il gusto universale. Per la qual cosa non è da addossarsi nessuna colpa al Verdi se non opera radicali trasformazioni. Ad ogni cosa il suo tempo.

La musica cambia ogni tanti anni sensibilmente le sue forme, e basta a provarlo il solo confronto che si faccia tra le prime e l'ultime Opere del Beethoven: fra il *Trauerser* ed il *Capriccio Teil*. Il cambiamento radicale nelle forme musicali è cagione che le antiche melodie, anche indipendentemente dalla volubilità del gusto, riescono meno gradite perché appunto meno comprensibili. Per questo mutamento di forma, oggi e noi sentiamo neanche molti pezzi di musica, che tempo addietro avrebbero moltissima voga. Sarebbe utile che l'arte musicale conservasse un raso, che specialmente dalla forma si occupasse.

Una morfologia musicale mostrerebbe talune analogie, che altrimenti al tutto si sfuggono. La *Morfologia* comparata della musica del Verdi proverebbe che nella forma dei pezzi poco progredisce, e non radicale mutamento si scorge dal *Nabuccodonosor* all'*Aroldo*. Non voglio già dire, che assolutamente il Verdi abbia sempre copiato la forma d'altri, che talvolta usò (e qual'è quel maestro che ciò non faccia!) qualche forma peregrina. Di queste forme accortosi non intendo parlare, ma di quelle comuni-

come si direbbe, in giudizio, e di quelle che abbiano cancellate le anfratte, e preso il loro posto stabilimento. Però il Verdi non succedeva tentato nell'appropriarsi le altrui forme, ed ha col fatto più volte mostrato di comprendere, che non tutte le forme s'adattano necessariamente a tutti i costumi: laddove molti altri maestri, privi di buon gusto e di criterio, tutti intesi ad una cieca imitazione, per non sapere scegliere le forme secondo ai loro costumi, né ornare delle convenzioni, adoperano quelle precisamente, per le quali si viene spesso a dare rilievo alle parti che sarebbe stato meglio nascondere, ed a porre nell'ombra quelle che meritavano tutta la luce.

II.

Tra le alcune melodie, le quali, tutto che non siano delle più avventate e grate all'udito, sembrano avere continuato il privilegio della perpetuità, imprevedibile, rispetto ad esse, non valere punto varcato il gusto universale. Questa specie di miracolo viene operato dall'egregio nostro Verdi l'orchestra nel terzetto del Guglielmo Tell del Savini, e vedi, di grazia, che cosa sia in sostanza la melodia di questo pezzo; e domandiamo che di più convenientemente unita alle parole? Ove la musica esprime acconciamente e le parole e la situazione drammatica, l'azione nostra è così attratta dalla bellezza dell'espressione, che non s'accorge del puro difetto provato dall'udito; tanto che reputiamo piacevolissima la melodia, laddove il piacere nostro nasce principalmente dalla con-

mentare dell'animo. Si può anche credere che la musetta, quanto meno sollecita al senso, tanta maggior virtù ha di vivere lungamente, perchè l'efficacia dell'espressione la rende giusta all'animo nostro: imperocchè in tal caso ogni cosa non deve la vita sua al gusto variabile, così non può riceverne morte.

Altre musiche vediamo vivere lungamente, e conservare la loro efficacia non già per virtù dell'espressione, ma per un'efficacia memorativa, come avviene nei canti nazionali ne l quali, a guisa de' linguaggi originali, non hanno potere se non per quelle cose che riducono alla memoria. Inonde tali canti memorativi hanno vita inerte, e non sono stati a produrre gli stessi effetti in tutti i luoghi, e presso tutti gli uomini. Ma la dignità della musica è riposta nell'espressione: e come che convenga talora al compositore adoperare nel suo lavoro gli effetti memorativi, tuttavia deve tener per fermo, che non in essi dimora tutto il bello musicale.

Vuole avvertire, che non ogni qualità di espressione è sufficiente a mantenere sempre viva una cantilena. Le battute, e gli atteggiamenti delle melodie, altresì notati, sono un primo grado di espressione, che sta pochissima vitalità. Alcune musiche antiche vennero reputate assai espressive al loro tempo, e non pertanto oggi sarebbero insopportabili, come sono quelle del Peri del Caccini, del Galilei, di Barbara Strozzi &c. Si noti però che tali musiche furono i primi passi nel genere espressivo: e più che ci avviciniamo ai tempi nostri, troviamo anche maggiori esempi da addurre di musica bella per l'espressione: e se non sempre in un istesso pezzo, in

talune parti certamente, come può osservarsi nel duetto « *Né pour toi j'ai* » dell'Ólimpiade del Paisiello. E se le musiche belle antiche dello stesso Paisiello, del Cimarosa, del Guglielmi, e di altri si conterranno più delle serie, ciò dipende dall'importanza maggiore che in esse trovano quelle parole, onde nasce il raso che necessariamente si tenterebbe eccitare colla sola voce. Per la qual cosa all'espressione non debbarci le Opere belle delle più lunghe antiche.

Nell'espressione vuole distinguere la verità dalla bellezza. Sebbene la bellezza non possa scompagnarsi dalla verità, non tuttavia può incontrarsi verità senza bellezza. La musica espressiva si regola, in certa guisa, secondo la declamazione. Ora, come può declamarsi una scena in più modi, secondo la verità, sebbene una sola linea di declamazione sia la bella ed efficace; così ancora la musica può esprimere diversamente i medesimi affetti, quantunque in sole modo di espressione sia il tipo ideale, verso cui tendono i grandi ingegni. Nasce talvolta che, per non cedere passeggera disposizione dell'animo degli uditori, può aver efficace un' espressione lontanissima dal tipo ideale, solo perchè è conforme alla verità in quel punto; ma questa efficacia avviene nel cangiamento di quelle disposizioni. Per esempio: se gli animi sono agitati, è necessario e scaturisce un' espressione agitata co-

Ma chi giudica il vero bello nella musica? Sono quei pochi di numero, ma di molta potenza, i quali, come avviene rispetto a tutte le belle arti, per la superiorità del gusto loro, e per il delicato e giusto modo di sentire, acquistano nella repubblica letteraria una autorità

irremediabile. Questa pochi, a vero dire, a bella prima non pare abbiano molta pazienza, onde i maestri, avidi di pronto successo, si danno piuttosto a lodare il volgo delle edizioni, che è la maggior parte, come più pronto, e meno riflessivo; nel loro caso dei pochissimi eletti, i quali vengono anche da rim sovente beffeggiati, senza avvedersi, che, così operando, per il vano splendore di un giorno, si condannano poi ad un'eterna oscurità. Ma i mille ostacoli, che incontrano i maestri per far rappresentare le Opere loro, rendendo necessario subito uno splendido successo, che l'imprenditor fa consistere nel numero dei biglietti d'ingresso che spedisce, obbligano disegnatamente i principianti a significare l'arte al capriccio del volgo. Il Ferdi, nella prima opera, con i frequentissimi anelli, con certi elisi di esortiti ec., ha pagato il suo teatro all'errore; ma nella seconda opera fa molto più poco di simili effluvi. Ottavio lo sentì, vinti i rivali, ha cercato più nuove vie col Simone Boncompagni, ma non pare abbia fatto molta conta del plauso delle vulgari edizioni, ed in ciò è da lodarsi.

Quegli atteggiamenti, di cui innanzi parlavamo, sono talvolta di non piccolo ostacolo alla retta espressione delle parole; imperocchè taluni maestri pretendono piegare le membra ed esprimere varj ed anche opposti affetti, concorrendo tuttavia in una qual medesima atteggiamento nel quale pongono ogni vaghezza sua. Adoperano così questi maestri come chi insegnasse la parte di Medea ad una persona di bella figura, ma che avesse il volto naturalmente atteggiato a sorriso: e come le nostre prime donne, le quali, poste ogni attenzione della persona

nell'arguzia delle evolutive, con queste si mostrano sulla scena a rappresentar anche quei personaggi che più vi repugnano. Nascono ancora all'espressione certi luoghi notati, come alcune cadenze, e modulazioni, certe forme petroncelle ecc., che aggiungono sapore alla musica mentre sono di moda, ma le tolgono in ogni altro tempo; come vediamo in molte arie antiche, nelle quali oggi ci appaiono mescolti quei punti che un tempo parevano ornamentati, e da cui nasce loro la grazia e la leggiadria. Il Verdi alcune volte applicò quell'atteggiamento impetuoso della sua musica anche dove non s'addiceva; ma queste difetti dee imputarsi al non avere potuto domare l'istinto suo portato a quel modo di sentire, innanzi che ad un freddo disegno, come avviene agli imitatori e imitigiani del vulgo, i quali non copiano, ma fanno delle caricature.

Il Verdi non piegò la sua musica ad esprimere cose molto diverse, e brillò principalmente nelle forti, sublimi, e grandi emozioni. Quel genio rustico che è nella musica Verdiana si manifesta naturalmente colla meraviglia, l'ammirazione, la devozione, ed il lirio accelerato, qualità che seppe il Verdi acconciamente esprimere colla nota.

Questa espressione della musica del Verdi segna ella un progresso? Quanto alla qualità non so vederlo, imperocchè il Rossini, il Bellini, il Donizetti, e il Meyerbeer ci hanno mostrate degli esempi di espressione che non vennero certo superati dal Verdi. Il Verdi non aggiunse mai al passato del Bellini; ma fu più vario nelle emozioni: egguagliò il Donizetti nell'espressione degli affetti di qua-

personaggi né troppo grandi, né troppo tuffi; lo sapè nell'accuratezza, e diligenza; ma non fu così ricco di costi peregrini ed estatici; molto bene il far grandioso del *Ramir*, specialmente quello che s'incontra nel *Nuovo Mes*, e nel *Guglielmo Tell*; se non che il grandioso del *Ramir* nasconde un sorriso, e quello del *Ferd* una esaltata asprezza, che in qualche parte non chiude certamente, ed ancora non l'effluvia; ma non mostrò quella vera inimitabile come attestano tutte le Opere di genere così diverso del *Peccatore* del *Meyerbeer* tanto con buon successo talora certi effetti d'istrumentazione e di musica drammatica; ma esaltò di seguire le forme musicali di quello; onde che non tentò vano di forare quei vasti quadri musicali, che il *Meyerbeer* è senza rivali, e il solo nella via del vero progresso dell'arte musicale. Fu però il *Ferd* unico in Italia nell'esprimere veramente gli effetti di personaggi della nostra moderna e prossima società come nella *Traviata*. La *Semiramide*, la *Linda no.*, sono soggetti simili, ma non pratici.

Quantunque non abbia mostrato il *Ferd* molta brama di andare in traccia di nuove forme, e ciò perchè egli non operò nella musica sì radicali cambiamenti da renderle necessarie, con tutto ciò non fu anche sì schivo delle vecchie forme da non significarle all'occorrenza come aveva fatto pure, e con accorgimento non di rado, il *Donizetti*. Nei punti d'interesse personaggi veramente il *Ferd*, perchè a questo s'impegnò di dare quell'espressione drammatica di cui sono necessarii, e differenza di molti altri maestri, che non se ne servivano se non come occasione di fare dei bei lavori di contrappunto senza più.

Il quartetto del Sigolotto sarà sempre un esempio del bello ingegno del Firdi. In questi pazzi sacori si scorgono i sorprendenti quadri marziali, quantunque io non vanto proporzioni.

Pare che il maestro nella sua musica abbia conseguito l'espressività, poco ciò gli varrebbe, ove non sentissero gli ascoltari che lo pensano in effetto. Nella pittura e nella scultura lo stesso artista immagina ed eseguisce; nell'architettura che eseguisce vuol essere poco più che una macchina ed un attore, laddove nella musica si richiede un esecutore intelligente, e tutto da immediatamente quasi nel comporre. Per questa singolare condizione dell'arte musicale, è nata e si mantiene costantemente una gara, anzi una lotta, tra chi immagina, e chi eseguisce, lotta che anzi di grave danno all'arte medesima.

I cantanti hanno cercato spesso di perseggiare a danno del maestro, ed i maestri hanno sempre, sott'acqua come vuol dirsi, minato l'arte del canto, per rendersi settapodi i cantanti. I compositori, fin dagli antichissimi tempi, vollero tenere gli esecutori troppo al di sotto della loro condizione, e vollero lo stesso Guido d'archa, odire contro la prevaricazione dei cantanti, dire, nel *Micrologo*, che poiché i musicisti sono savi di quel che fanno, ed i cantanti fanno quel che non sanno, questi debbono assomigliarsi alle bestie, nam, *qui fortis quod non sapit deficiat bestia*. Il Tigris occupava i cantanti all'antico che porta le reliquie, ma queste sono esagerazioni. Il cantante non è una macchina, nè una bestia da soma, perchè ha il uopo di non poco intelligenza e sentimento.

Non per questo i cantanti beano de' levari la superbia, e trattare, come pur troppo fanno, i maestri quasi a balzano a gente di sua corte. E non solamente i maestri vogliono sotto sé, ma se potessero sono i marchesi e gli ambasciatori, come si vede dalle risposte fatte dalla Gabrielli a Caterina II imperatrice di Russia, e del Caffarelli a Luigi XV re di Francia. Lo spiritoso Benedetto Marcello ironicamente così parla, nel suo Teatro alla moda, del cantante del suo tempo. « Presceggendo il virtuoso moderno con qualunque gran letterato, non gli dorrà mai la men-dritta, riflettendo che, appreso la maggior parte degli uomini, il musico è in credito di virtuoso, e il letterato d'uomo comune: non perdetterò egli il letterato, sia filosofo, poeta, matematico, medico, oratore ec., e valersi per musico, considerandogli seriamente, che si manca (oltre la gran dignità nelle quale sono) non mancasse mai denari, mentre i letterati per lo più si muoiono di fame ».

Il tempo dei castrati fu il più splendido per l'arte del canto, ma ancora fu quello in cui i cantanti ebbero maggiore ordinamento, e fecero soffrire sì compositori la più crude tiratura. Sen non la bastanza di molti di cantanti sufficienti virtuosì, i quali soli volevano brillare in un'Opera, cacciando tutte le leggi del buon senso. Narra l'Algarotti, che al suo tempo i cantanti avevano posto in molte voghe alcune gare siccome tra la voce e certi strumenti come l'oboe, la tromba ec.

La caduta dei castrati non si deve certo attribuire alla guerra de' maestri, ma si può principj di umanità: bensì i maestri presero animo da quella caduta per acqui-

stare la maggioranza che loro è dovuta il *Raffaello* tolse all'artista dei cantanti quei gorgheggi, e quelle fioriture, che, se talvolta adoperavano con acume, più spesso abusavano in modo da rendere appena riconoscibile la musica immaginata del maestro. L'ingegno ed il gusto del *Raffaello* arricchì la musica di ornamenti che uguali, ma non più belli al certo potevano inventare i migliori cantanti; ma ad un'ora tolse a questi cantanti uno dei più potenti mezzi di far valere interamente le doti loro native, al quale effetto sottoponevasi essi volentieri a lunghi e tediosi esercizi, che non reputarono digni tanto necessary; per le quali cose cessarò a veder meno lo studio del canto. Il *Bellini* ed il *Donizetti* abolirono quasi le fioriture, e agevolavano così maggiormente lo studio del canto. Nonchiamò ei cantanti somministrare al modo di manifestare una certa grinta, ed il naturale loro sentimento. Vennero intanto in voga gli affetti di sonaristi, merco specialmente il *Mercadante* ed il *Pacini*, e gli uni presero il posto del canto di modo che la grinta fu quasi bandita, e detto luogo ad un sentimento affettivo per un totale sfoggio di energia, onde prese la musica più generalmente il nome di drammatica, che non dantesca invece da emergere. Il canto ebbe il colpo di grazia. Il *Ferrù* poi colle sue cantilene staccate, e vibrato, o con quell'impeto, o con l'uso frequente delle note acute, come fece agitatamente nella sua due prime maniere, non ha certo contribuito a migliorare la misera condizione del canto. Siamo pervenuti finalmente al punto di offrire ad un tenore per un do di più di sette quaranta mila franchi per un mese!

A questo acclamato del bel canto dresi impatore, oltre che al congiato gusto, se alcuni pens, che un di ebbero un gran successo, oggi sembrano disdegnati. Se tu fai eseguire adesso l'aria « *Giulio adorato aspetta* » nella *Giulietta* e *Armando* del *Zingarelli*, anche dal migliore cantante, non effetto e pochissimo se ottieni; ma chi sa che non ti muovessi al punto, come già fece a *Napoli* *Il*, ove cantata fosse da un altro *Crescimani*?

Non è a sperare dai cantanti il risorgimento del bel canto, perchè essi soprattutto cercano gli applausi immediati, come coloro che non possono dopo sé lasciare alcun segno del pregio loro, nè sperar nulla dai posteri. Per loro monta che il gusto del pubblico sia degenerato, tutti intesi come sono a lusingarlo. I maestri scioccamente invitano i cantanti in questi loro furori e fantasmi, stimolando febbrilmente e ad dovuti gran parte degli applausi che quelli ricevono, senza considerare il danno che ne soffre l'arte.

Avendo i maestri eguale più ristretto il campo dello studio che occorre ai cantanti, l'abilità di questi non sempre crescendo, tanto che non è da meravigliarsi se oggi, salvo pochi, non sappiano cantare meglio principalmente che per la forza de' polmoni.

Il *Fardì*, a vero dire, non fa troppe schiattare del vulgo; ma col suo modo di sentire impetuoso ha ridotto da principio il canto talmente atteggiato, che ai novelli cantanti ha pensato argomento di sperare cosa molto studio. E quelle grazie, che per trovarsi nella musica *Vendita*, non vi hanno la preminenza salutare che si vorrebbe se al cantante pare o nulla monta che l'arte

massima corsa verso la sua rovina, con cui al maestro può essere indifferente che decada. Imperocchè sono valenti esecutori la buona musica non può brillare, oltre che, per la mediocrità dei cantanti, sono tarpate le ali all'ingegno de' maestri, i quali non possono scrivere allora che secondo le povere abilità de' cantanti medesimi, cioè musica di poco momento, e contraria al vero progresso dell'arte ed al vero bello. Noi non applaudiamo certo il *Jemù*, il quale, una volta, non trovando altri cantanti, si consolò dicendo: « Or bene fare cantare i violini »: no, i violini suonano, e non cantano. Se i maestri rendessero necessary i buoni cantanti, questi non mancherebbero al serio.

L'arte del canto, che fu già una delle poche non contrattate glorie d'Italia, oggi è scesa così bassa, che sano per dire non possa scendere più oltre. Chi la farà risorgere? I nuovi maestri ben troppo s'attano contro la forza della corrente, e non possono tentare sì difficile impresa. Il Ferdinando, guardata del suo credito, potrebbe oggi se non cecipire, che il vizio è troppo radicato, iniziare almeno questo risorgimento.

II.

Il compositore tenuto da molti ingegno, contemplando dentro di sé il bello ideale, adoperare quei mezzi, che l'arte gli porge per manifestarlo al di fuori coll'opera cui che sente nell'animo. Onde la condizione in cui trovasi l'arte sono i termini dentro i quali è possibile all'artista adoperare. E dappoichè la musica è un linguaggio, che

metà di continuo: una segna, una, comunque ricca sia degli elementi che concorrono a formare detto linguaggio, ha bisogno d'arricchirsi sempre maggiormente.

L'istrumentazione è uno dei mezzi più potenti d'espressione cui adopera un maestro, ed è talvolta quella che il colorito è per il pittore. Dal *Mozza*, *Mosart*, *Beethoven*, *Cherubini*, *Boissie*, e dal *Meyerbeer* la portata l'istrumentazione a tal grado di eccellenza, che non pare si possa superare, e per il numero, e la qualità, e le combinazioni, ed il tutto uno dei diversi strumenti.

Il Verdi non ha certo arricchito la parte strumentale, ma si giova con discernimento di alcuni effetti innovatori da' suoi predecessori. Non perisce questo valido mezzo di esprimere una scena del Verdi menomato in quel grado, che porta il suo perfezionamento; e l'Italia non ha certo oggi a gloriarsi su questa parte. Ciò non ostante noi dobbiamo a nome dell'arte raccomandare nel vedere custodite gelosamente la partitura d'orchestra del Verdi dai proprietari di quelle.

Il vantaggio dell'arte è una specie di utilità pubblica, che va innanzi ad ogni altro movimento. Il diritto o privilegio di proprietà letteraria ha da essere quindi sottoposto a certe condizioni, le quali sono danno dell'arte riescano profano all'arte. Che si dovrebbe mai se un autore, profittando del diritto di proprietà, facesse in straniero paese stampare una sua opera utilissima, e, per alcune sue idee particolari, proibisse poi l'introduzione della medesima nel paese che gli accorda quel diritto? Non opererebbe egli come se i venditori di pane, carne, erbe ce si accordassero fra loro un bel giorno di affare

la città era spacciata la loro merce, provvedere del diritto di vendere e non vendere? Barri il cibo dell'anima come quello del corpo; ma è lecito privare dell'uno più che dell'altro l'umana società, mentre questa perga sufficientemente composta. Col non pubblicare la partitura del Verdi i proprietari in volgoso del diritto loro: lasciate ai legislatori in volgarismo, acciocchè considerino bene bene a che tutto deve cedere la letteratura propria. Se le stupende partiture del Mozart, del Cherubini se fossero state nascoste, potremmo oggi gloriarci di tanti nomi compositori? Bastino queste poche parole.

L'orchestra è utile al compositore perchè porga materia alle imitazioni della natura, le quali, comecchè non siano il fine della musica, pure concorrono a questa fine rafforzando l'espressione, e rappresentando ciò che desta l'emozione dell'animo: ed il Verdi nella scena della tempesta del *Rigoletto* seppe valersi di questo effetto. Ma gli strumenti non inoltre efficace aiuto al maestro anche per la qualità, e materia della voce loro, che si accorda più o meno con certe disposizioni dell'animo nostro: ed il Verdi avrebbe ancor più nella scena che precede il terzetto del Lombardi, bisognarvi premezzare il suono del violino. Volete considerare per altro, che l'efficacia del suono d' un dato strumento non è sempre la stessa, chè non di rado essa varia per il concerto, e per l'impressione che altri istrumenti più perfetti producono. Prendete ne sia la spaccia, un di tanto pregata, oggi in odio a tutti il *Canonic Franchet*, organista nella Chiesa di Nerves, in una sua lettera indirizzata nel 1773 al *Journal de musique* così parla d' una spaccia fabbricata

del *Taschis*, ecc., a passare le corde, « come sventraro la pelle di buefalo alla pancia del curvo » — Che prodigiosa varietà in un istrumento per lo lamento tanto ingrate ! La saglia de' sassi, che fu oggi sentire attrar tutto l'attenzione dell'uditoria, tocca il suo cuore, l'incanta, lo rapisce ». Il Ferdi, sebbene proceda lento a sicuro nel maneggio dell'archicorno, tuttavia non vi pone sopra il suo pensiero quanto basti a trarne tutto il vantaggio possibile.

Nella sua seconda maniera dimostra il Ferdi a certi effetti di sazietà, a certi abusi di alcuni istrumenti, ma il progresso nella del resto troppo materiale. Nel *Fajrei Sochia* ebbe cura speciale degli stumenti a corda; ma il maestro dee aver seco presenti tutti gli altri stumenti, e tutti ordinarli ad un fine, avvalorando gli uni cogli altri.

IX.

Le arti come le scienze s'accreiscono e s'arricchiscono per i nuovi tentati, e per l'uso nuovo di questi. Il Ferdi immaginò nuove melodie; ma questa sorte di novità non riguarda propriamente l'arte, come vedemmo sopra, bensì il gusto mutabile della moltitudine. Nella forma e nell'espressione delle melodie non venne notato importante novità, salvo che ne' primi concerti, che il Ferdi seppe rendere quasi sempre altrettanto quasi naturali: secondo il frequente uso di ciò che ricomincia si fa per lo nuovo, gli dette merito come d'inventore. E nel maggior uso del suono s'è gran merito, se non fosse altro

instruendo di maggiormente appressarla. Quanto all'orchestra non s'accrebbe d'un solo nuovo strumento, né alcuno dei vecchi venne diversamente e con maggior effetto maneggiato nelle Opere Verdiane. La scienza armonica poi è sempre quale la tenè il maestro Bassotano.

Nei secoli ora che regna con le sue Opere il Verdi, è cosa curiosa l'osservare, che veruna notevole trasformazione ebbe luogo nella musica melodrammatica. Se potremo ancora a confronto il *Tosca* col *Guglielmo Tell* del Rossini, e la *Margherita d'Angou* col *Roberto il Diavolo* del Meyerbeer, si viene fatto d'ammirare i passi giganteschi che vennero fatti una volta nella sviluppo dell'ingegno dei prodotti due maestri, quanto all'arricchimento proprio dell'arte musicale. Il Verdi conta la vera più maniera; ma queste non sono da considerarsi come nuovi passi innanzi, bensì come divisiocali verso varie scuole, e varj maestri. Colla prima maniera, il Verdi stava innestato la sua pianta sul vecchio albero Rossiniano; ed ove fosse proceduto innanzi nella via segnata col *Mohamedaner*, che se oggi a che almeno mai sarebbe egli pervenuto. Colla seconda maniera piegò al tutto verso la musica Rossiniana. Colla Terziola si avvicinò alla scuola francese e col Simone tentò abbozzarsi al fonte della musica germanica. Per un certo lato il Verdi può chiamarsi eclettico, non certo perchè abbia voluto conciliare le diverse maniere, ma perchè piuttosto ha cercato in tutto un fondamento stabile alla sua propria.

Il Verdi non adottò nella testarda col Simone e col *Ardele* di infondere nella sua musica un nuovo vigore ritraprendola nella musica germanica. E se non

ha corrisposto l'effetto al voluto, non deve incolpare la efficacia di tale operazione. Tratto tratto l'Italia ebbe bisogno di questa «fratellanza» delle due scuole, e il Jonelli, il Puccini, il Meyer, il Cherubini, ed il Rossini più di tutti, riuscirono meravigliosamente nella difficile impresa. La musica più opportuna a raddrizzare oggi la nostra, tanto sia quella del *Meisterlir*, tanto più che è già temperata alquanto dalla musica italiana.

Non si vuol già che la musica italiana perda ciò che la rende così bella, e vagliata da tutto il mondo, ma che non trascorra diventando di troppo sensuale. A salvarla di questo pericolo giova la musica germanica. La quale, se non s'abbella di quelle doti, che risplendono nella musica italiana, ne possiede altre che, in differente aspetto, la rendono pregevolissima, ed avvenente.

L'Italia aspetta dal Firdi tutto il possibile miglioramento nella musica drammatica; ma gli domanda altresì una scuola che la protegga dalla decadenza, altrimenti inevitabile, dell'arte in cui ella ebbe, per tanto tempo, il primato. Consideri il Firdi, che l'artista non vive presso i posteri solamente per la memoria delle Opere che lascia loro, ma ancora, e più degnamente, per quelle generazioni di discepoli, i quali in ogni età vanno perpetuando, con animo riconoscente, la gloria del loro maestro.

INDICE DELLE MATERIE.

- Accademia delle scienze morali di Parigi; pag. **183**.
- Accanto a questo; **16**.
- Accompagnamento. *Adesso*, **138**. — *Madama*, **139** e seg. — *Ben detto*; **138**.
Costa, **137**.
- Adesso del Re*; **137**.
- Adesso e Salvo del Re*; **138**.
- Adesso Salvo al cinque tempo*; **138**.
- Adesso del Re*; **138**.
- Adesso. Lode in un recitativo*; **137**.
- Adesso. Una rappresentazione*, **11**. — *Quale fatto il seguente*; **10** — *Se ne segue*
del varj pezzi; **11** e seg.
- Adesso. Una recitazione*; **11**.
- Adesso. Questo al cinque con affetto*; **138** e seg.
- Adesso Salvo del Re*; **138**.
- Adesso Salvo. Trecento in un recitativo*; pag. **138**.
- Adesso. Una recitazione al cinque con più molti recitativo*, **11**.
- Adesso. Una recitazione più recitativo*; **138**.
- Adesso del Re*; **138**.
- Adesso. Una delle prime Opere*, **11**.
- Adesso. Una recitazione*; **11**.
- Adesso*, **144**.
- Adesso (L.)*. *Giornale uno al pubblico questa Opera*; **14**.
- Adesso. E in un recitativo*, **138**. — *Adesso*, **10** e seg. — *Veramente*
alla recitazione, **138**, e seg. — *Una rappresentazione*, **138**.
- Adesso. Il tutto al 71 folio*; **138**, e seg.

- Casta Brera. Per locale; 3 e seg.
 Casto. Quel solo quando Siri; [107](#).
 Caputo e (Rudolfo del Bellai); [16](#).
 Carpane; vi.
 Carc. (Raffaello) i masari; [92](#).
 Carci-Rain; vi.
 Cause del dissolvimento delle monete in Italia; [58](#) e seg.
 Cass. (Adamo. Sc); [106](#).
 Casso. Sul detto; [92](#).
 Castella; vi. — Castelle (demonio) nelle sue monete antiche; 3. — Caste, [41](#), [45](#), [102](#), [103](#), [105](#), [107](#), [108](#).
 Castor; [100](#).
 Casanova. Caste; [16](#), [102](#), [105](#), [107](#).
 Casanova di Pisa (Sc) di Masari; [115](#).
 Casata. Scas. — Che cosa sia; 3 e seg. — Per dissoluzione; 6. — Per castellare nel Casato; [11](#). — Metale; [108](#) e seg.
 Casarini degl' Indici; [112](#) e seg.
 Casar; Scas. Casarini; [107](#) e seg.
 Casarini. Casar. Scas; [107](#) e seg.
 Casella; [107](#).
 Casella. Legittimità e altro; [105](#). — A che castella corrisponda; vi.
 Casapostoli; [12](#) e seg. — [108](#) e seg.
 Casar-Montalano. Per effetto; [10](#).
 Casar (C) — Rappresenta dove; [105](#). — Perdoni (Scas); [102](#) e seg. — Rappresenta di posto; [108](#) e seg. — Casarini; [106](#).
 Casella. Caste; [16](#).
 Cas. (Scas) — Che cosa gli dena l'opera in scas; [107](#).
 Casar-Casari. Perdoni scas. Scasella in questa forma in scas; [10](#).
 Casarini (Sc) di Scas; [1](#), [10](#), [102](#). — Casarini; [10](#).
 Casarini; [105](#). — Maestri di prima Napoleone; [106](#).
 Casarini; [107](#).
 Casarini. Per scasella nelle monete; [106](#) e seg.
 Casar. Scasella di scasella in scasella in Italia; 3. — Etica scasella scasella; vi. — Casar. Scasella scasella; vi.
 Casar di scasella scasella in Italia; 3 e seg. — In Francia; [10](#).
 Casar. Perdoni Scasella in scasella; [102](#), [105](#), [107](#).
 Casar. Scasella (Sc) di Scasella; [107](#).
 Casar (Foligno); [10](#).
 Casar (Sc) di Scasella; [10](#).
 Casarini de la Casarini (Sc) di Scasella; [107](#).
 Casarini del Pisa. Sul scasella; vi.; [107](#).
 Cas. (Scas. Scas) Scasella nel scasella; [108](#) e seg. — Caste; [102](#).
 Casarini; [1](#), [6](#), [16](#), [15](#), [16](#), [21](#). — Il solo tra tutti i masari scasella polio scasella nel scasella; [10](#). — Caste; [10](#). — Rappresenta de la scasella; [108](#) e seg. — Perdoni scasella del scasella Casarini Scasella; [107](#). — Caste; [102](#), [105](#), [106](#). — Perdoni scasella; [108](#). — Caste; [102](#), [105](#), [106](#), [107](#), [108](#), [109](#), [110](#). — Appella il scasella; [107](#).

Giuseppe di Maria del Regno ; **36**.

Giuliani *San apoteosi dei gloriosi* ; **11**, **31**. - *San Francesco merita a cuore degli italiani* ; **11**.

Giuliani (F.) **356**.

Giuliani *testato in due volti* ; **11**. - *Come d'assalto* **38** e seg.

Giuliani *Alcune esemplari di manoscritti* ; **31**.

Giuliani di Arco *Que rappresento la prima volta* ; **72**. - *Argomento* ; **11** e seg. - *Crónica di* **313**, **39** e seg. - *Benigno del reij pira* ; **71**, e seg.

Giuliani di Garmon *Benigno del reij pira* ; **31** - *Argomento* ; **39** e seg. - *Que rappresento* ; **39**. - *Non è solo inteso il parte d'assalto* ; **39**. - *Benigno del reij pira* ; **39** e seg. - *Conclusione* ; **39** e seg.

Giuliani e Maria del Regno ; **36**.

Giuliani (F.) del Regno ; **3**, **72**.

Giuliani (F.) *Nel manoscritto* ; **39**, e seg.

Giuliani ; **11**, **31**. - *Che due due nell'incisione di Parigi* ; **39**. - *Crónica* ; **313**. - *San d'assalto* ; **39**. - *Crónica* ; **313**, **39**, **39**.

Giuliani (F.) ; **39**.

Giuliani *Que cost. di* ; **3** e seg. - *San d'assalto del Regno* ; **39**.

Giuliani ; **313**.

Giuliani *Introduzione d'assalto* ; **31**. - *Che due di* ; **39**, **39**. - *Come egli* *San d'assalto il parte di San d'assalto* ; **39**.

Giuliani del Regno ; **36**.

Giuliani ; **39**, **39**.

Giuliani *Fili del Regno* ; **3**, **39**, **39**, **39**, **39**, **39**, **39**, **39**, **39**. - *Manoscritto* *di parte d'assalto* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani ; **39**, **39**.

Giuliani d'assalto ; **39**.

Giuliani ; **39**, **39**.

Giuliani d'assalto ; **39**.

Giuliani ; **39**, **39**.

Giuliani ; **39**, **39**.

Giuliani ; **39**.

Giuliani *San d'assalto del Regno* ; **39**. - *Crónica* ; **39**.

Giuliani ; **39**. - *San d'assalto del Regno* ; **39**. - *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Giuliani *Crónica* *Benigno del reij pira* ; **39**. - *Crónica* ; **39**, **39**, **39**, **39**, **39**.

Italia: Della valle e l'innamento di tutti; [14](#).

Italiani in *Alberi del mondo*; [201](#).

Jerusalem: Ora rappresentata la prima volta; [103](#) - *Argomenti*; [127](#). e
arg. - *Benigni* da tutti parti; [108](#) e arg. - *Quattrocento*; [121](#), [2](#), [89](#).

Jersey; [154](#), [161](#), [162](#). - *San modo*; [162](#), [166](#).

Joan di Arago; [81](#).

Joan; [145](#).

Joan; [103](#).

Joan; [108](#).

Joan del *Monasterio*; [108](#).

Joan: Ora dire della prima; [103](#).

Jo del *Arango*: *Joan* di *Arago*: È probato a *Joan*; [103](#) - *Argomenti*,
ivi e arg. - *Joan*; [104](#).

Joan di *Arango* prima *Joan*; [103](#) e arg.

Joan di *Arango*: *Joan* di *Arango* per un *Joan*; [103](#).

Joan di *Arango* del *Monasterio*; [104](#).

Joan di *Arango*: *Joan* di *Arago*; [104](#).

Joan; [104](#).

Joan del *Monasterio*; [104](#).

Joan di *Arango*: *Joan*; [104](#).

Joan di *Arango* prima *Joan* (1). *Joan* di *Arango*; [104](#) - *Joan* del
Monasterio; ivi e arg. - *Joan* di *Arango* la prima volta; [104](#) - In
quel tempo nella *Joan* primogenita d'una religione; ivi - *Joan* di
una *Joan*; [104](#) - *Joan* di *Arango*; [104](#) - *Joan* di *Arango*; [104](#) - *Joan* di
una *Joan*; ivi e arg. - *Joan* di *Arango*; [104](#) e arg.

Joan di *Arango* del *Monasterio*; [104](#), [105](#), [106](#), [107](#), [108](#).

Joan di *Arango* del *Monasterio*; [104](#), [105](#), [106](#), [107](#), [108](#).

Joan di *Arago*: *Joan* di *Arago* della *Joan* primogenita; [104](#) - *Joan* di
Arago; [104](#) - *Joan* di *Arago*; ivi e arg. - *Joan* di *Arago*; [104](#) e arg.
- *Joan* di *Arago*; [104](#).

Joan; [104](#), [105](#).

Joan di *Arago*; [104](#), [105](#).

Joan: *Joan* di *Arago*; [104](#) - *Joan* di *Arago* la prima volta;
ivi - *Joan* di *Arago* da tutti parti; [104](#), [2](#), [89](#).

Joan: *Joan* di *Arago*; [104](#).

Joan di *Arago*: *Joan* di *Arago* del *Monasterio*; [104](#) - *Joan* di *Arago*
secondo alla *Joan*; [104](#) - *Joan*; [104](#), [105](#), [106](#).

Joan di *Arago*; [104](#).

Joan di *Arago*; [104](#), [105](#).

Joan di *Arago*; [104](#), [105](#). - *Joan* di *Arago*; [104](#).

Joan di *Arago* del *Monasterio*; [104](#).

Joan di *Arago*; [104](#).

Joan di *Arago* del *Monasterio*; [104](#).

Joan di *Arago* del *Monasterio*; [104](#).

Giorno di Wotan, [19](#), [129](#), [223](#), [266](#).

Giorno Cinto di San Ruffino, [22](#). — Signa bona vocantur, [1](#).

Giorgione del Pisatello, [207](#).

Opera in musica. Opuscoli intorno ad esse; [112](#) e seg. — Non dante d'oro e d'arg.; [107](#) e seg.

Opera sopra rappresentata in tal le del 1662 al cadavere del 1672, [151](#).

Oray e Genesi del Costanzo, [166](#).

Otto del Reuel; [158](#), [161](#), [163](#).

Ottoluff, *vin.*, [188](#).

Panai, [2](#). — Tal i contiggiati, [13](#). — Crato; [22](#), [26](#), [123](#), [167](#), [201](#).

Pan. Che d'ora della moneta del Fiorentino, [3](#). — Catria, [14](#), [20](#), [26](#), [27](#), [267](#), [219](#).

Panelli; [120](#), [121](#), [129](#), [207](#).

Pantheon (Clemente Panofsky del), *vin.* — Effetto della sua stanza; [2](#). —

Tale di alcuni dei suoi; [18](#). — Sua della a l'opera di M. *ivi.* —

Tale la storia della Chiesa, [167](#). — Crato; [172](#), [224](#).

Panico e Pancia del Sighele, [103](#).

Papa Marco. Storia di questa città; *vin.*, [162](#).

Popolani (X); [262](#).

Porta dei Santi. Cattedra, [188](#).

Portico del Ammiraglio, [221](#).

Portici. Loro distinzioni; [26](#) e seg. — Si ripete; [262](#).

Portici cristiani. Che signifi; [262](#) e seg.

Portici; [15](#), [125](#), [161](#), [262](#), [263](#).

Porti; [158](#), [121](#), [167](#), [201](#).

Portici di storia; [26](#).

Portici; [26](#).

Porti. Storia di questa Chiesa; [26](#). — Crato; [26](#), [27](#). — Storia di questa

del San Pietro; [26](#). — Crato; [26](#). — Storia di questa del Santo; [26](#)

e seg. — Sua della, [262](#). — Crato; [167](#). — Storia di questa del Santo;

[121](#). — Storia della della Sighele; [171](#). — Storia della del Ag-

lele; [162](#). — Storia della della Sighele; [167](#), [224](#). — Storia della del

Storia della Sighele; [262](#). — Crato; [161](#), [164](#).

Porti. Porti e porto nel tempo di questa; [12](#).

Porti (X) del Sighele; [26](#).

Porti cristiani; [121](#).

Porti. Sua storia prima; [222](#) e seg. —

Porti; [121](#).

Porti. Poca storia della; [121](#). — La cosa non è sempre necessaria; [121](#).

Porti (Esopo). Il presente con sua propria storia; [121](#).

Porti; [121](#), [262](#), [263](#).

Porti (Esopo del), [11](#).

Porti. Che cosa sia; [12](#).

Porti (X) del Sighele; [12](#), [121](#), [262](#), [263](#).

Porti. Che cosa sia; [121](#).

Porti. Che cosa sia; [121](#). — Non dei distinguere l'ora; [262](#) e seg.

Porti; [26](#).

Porti (X) del Sighele; [12](#), [121](#), [262](#).



Previous Air Impact

© 1999 by John Wiley & Sons, Inc. All rights reserved. This publication is intended to provide accurate and authoritative information in regard to the subject matter covered. It is sold with the understanding that the publisher is not engaged in rendering legal, accounting, or other professional service. If legal advice or other expert assistance is required, the services of a competent professional person should be sought.

